



تشكلت فرقة مسرح الحكواتي، واجتمعت عناصرها (غير الثابتة بالضرورة) يحدوها دافع مشترك : الحاجة الى التعبير عبر المسرح . رافق هذه الحاجة وعي لعدم إمكانية تحقيقها عن طريق المسرح السائد، ومرد ذلك بالدرجة الأولى إلى التناقض المتأصل بين تركيبة المسرح السائد وبين ما تتطلبه تلبية تلك الحاجة .

انطلاقاً من هذا الوعي ، وفي غياب الأطار البديل الذي ندرك صعوبة إيجادها قررت الفرقة مواجهة الامكانية الوحيدة المتاحة وهي خوض التجارب بالتجسّد إيجاد عناصر تكوين المسرح البديل . تتمحور هذه التجارب حول مسألتين أساسيتين :

أ -- تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي .

ب - تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور .

هاتان المسألتان بترباطهما الجدلي ضمن سياق واحد تطرحان « مسألة الشكل » بما نعنيه بمصطلح الشكل المسرحي ، أي جملة العلاقات المترابطة أصلاً والتي تربط بين الممثل والمسرح ( كتابة النص - الأعداد - الأداء ) من جهة ، وبين المشاهدين والعمل المسرحي ( مكان العرض - تنظيم العروض - تحديد الجمهور ) من جهة أخرى . ان الشرط الاساسي الذي يستحيل بدونه إحداث أي تغيير جذري في بنية المسرح السائد ، كمرح غربي وقمعي في جوهره ، هو أن تفرض الممارسة قطعاً فعلياً مع الشكل المسرحي المهيمن .

وعلى هذا الأساس يتميز عملنا التجريبي بالسماة التالية :

### العمل الجمعي

ولا تعني هذه التسمية ، ما قد يتبادر إلى الذهن من تجميع الخبرات والمواهب ومزجها في قالب واحد ، أو تقسيم متساوٍ للعمل ، أو ما إلى ذلك من تفسيرات مبسطة وتعريفات ، بل ثمة شروط لا يكون العمل جمعياً بالمعنى الصحيح إذا لم تتوافر مجتمعة :

١ - اختيار وتقرير العمل بشكل مشترك: وهذا يعني بالتحديد ان الاختيار لا يخضع لأية اعتبارات سوى تلك المتأتية عن حصيلة النقاشات التي تبني التوصل إلى وعي مشترك لمتطلبات الظرف والوضع .

٢ - استخدام كل الامكانيات المتوفرة من قبل الجميع : أي ان توظيف الطاقات والجهود في اطار العمل ، وكذلك استخدام الانتاج الفردي ( الكتابة الاخراج ... ) واستعمال ادوات العمل ، تصبح ملكاً للجميع وفي متناول الجميع .

٣ - تبقى فاعلية هذين الشرطين متعلقة بمدى تجانس أعضاء الفرقة فيما بينهم وبارتباطهم الفعلي بالجمهور الذي يمثلون . وهنا ينبغي التأكيد على ان انشاء أعضاء

الفرقة إلى اصول شعبية يلعب دوراً وظيفياً هاماً في عمل الفرقة على مختلف مستوياته بحيث يشكل ذلك الانتماء حلقة وصل فاعلة في الممارسة على صعيد اللغة والمخيلة والاسلوب .

العمل الجمعي ، اذن ، هو في وحدة هذه الشروط ، وضمن هذه الوحدة توظف الخبرات والطاقات بتفاوتها وتفاعلها .

ولقد سمحت التجارب السابقة بإيجاد او بتوضيح اساليب للعمل منها :

### في الموضوع :

أ - البحث عن قصة او حكاية شعبية من التراث والتاريخ ، هذه القصة تعتمد تحديداً على معايشة واقع موجود وحقيقي نتعرف إليه بالمعايشة او بالمقابلات الشخصية او بالتنقيب عن مراجع .

ب - الانطلاق من صور وشخصيات وأحداث واقعية وحسية ، وتحويلها فنيا عبر اكتشاف اساليب في الاداء نابعة من ذوق ومخيلة اصيلين .

بعد الاتفاق على الموضوع تبدأ سلسلة من النقاشات الهادفة الى وضع الخطوط الرئيسية للمسرحية ، والافكار الرئيسية لكل مشهد ضمن سياق مسرحي مترابط .

### في الكتابة :

اتبعنا في عملية الكتابة طريقتين :

أ - يشترك الجميع في تكوين فكرة مشهد ما ، ويصار إلى كتابتها مباشرة بحيث يتعاون الجميع وان بنسب متفاوتة في بناء المشهد وصياغته .

ب - يكتب المشهد بشكل فرادي ويناقش في اجتماع عام ، فإما ان يقبل كما هو مع ادخال بعض التعديلات ، وإما ان تعاد كتابته كاملاً من قبل كاتبه او من شخص آخر او بشكل جماعي ، واما ان يطرح جانباً .

احدى الملاحظات الهامة لعملية الكتابة ، انها لا تتوقف بل تبقى مستمرة نسبياً أثناء كل مراحل الاعداد والعروض . أي ان النص قابل للمراجعة والتعديل

قدر الامكان وفقاً لتفاعل الممثلين والمُشاهدين اثناء التمارين ، ولتأثير الجمهور اثناء العروض .

في اعداد التمثيل :

لا تنفصل عملية اعداد التمثيل عن الكتابة بل تترافق وتتداخل معها . ويمكن تقسيمها بوجه عام إلى ثلاث مراحل مختلفة من حيث انتقال مركز الاهتمام الرئيسي فيها ، ولكن يمتد فعل كل منها الى المراحل الأخرى :

- في المرحلة الأولى ، يكون الهدف الرئيسي وضع النص وصهر المحاولات الكتابية في التمثيل . فيتكون التمرين هنا أساساً من تأدية ارجالية جماعية للمشاهد المكتوبة ، يليها نقاش يهدف للتقديم والتطوير .

- في المرحلة الثانية وهي المرحلة الأساسية في الاعداد ، يكون الهدف الرئيسي ايجاد التركيب المسرحي الصحيح للمشاهد وتحديد اسلوب الأداء المناسب . وهنا يشترك الجميع فعلياً في بلورة طبيعة العلاقات التي تربط بين شخصيات المشهد من جهة ، واختيار الجسور الفنية بين المشهد والجمهور من جهة ثانية . ويتم ذلك عبر الارتجال وتأدية النص دون توزيع الأدوار . تكن أهمية هذه المرحلة في انها تحدد الطابع النهائي للنص وتحدد شكل الاخراج وتوزيع الأدوار وأداء كل ممثل ، وكيفية ملء الحيز المسرحي .

- في المرحلة الثالثة : يكون الهدف الرئيسي هو توليف وتركيب جميع عناصر العمل المسرحي في قالب نهائي ، وهنا لا بد من توزيع المهام وتنظيم تنفيذها ، فيهتم الممثل بادائه والمخرج بوظيفته والتقني بعمله .

في التعامل الاقتصادي :

يتطلب هذا النوع من العمل طريقة في التعامل الاقتصادي تعتمد على استخدام أدوات بسيطة وغير مكلفة نسبياً ، وعلى الابتكار ( في الديكور ، الأزياء ، الاضاءة ، التجهيزات ... ) الذي يصبح آنذاك عنصراً ضرورياً في تكوين اسلوب مسرحي شعبي .



فالاتحاد على النفس ايضا على هذا الصعيد ، يؤمن التماسك المطلوب لجميع جوانب العمل ، بحيث يكفل الأمور الأساسية التالية :

- كسب الاستقلالية عن سيادة الاساليب الفنية الدخيلة .
- امكانية استمرار وانتشار العمل بين اوسع الفئات الشعبية .
- امكانية اعادة انتاج اعمال مشابهة وتطوير ادواتها من قبل مجموعات أخرى ، اذ ان ولادة مسرح شعبي رهن بمدى تواجد وتكاثر الأعمال المسرحية التي تعتمد على هذا الاتجاه .

## العلاقة المباشرة مع الجمهور

وتعني العمل على ايجاد نمط جديد في علاقة الجمهور المعني (اي الفئات الشعبية) بالانتاج المسرحي . وهذا النمط الجديد هو بالتحديد تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية الى رؤية فاعلة تتيح لهم امكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية . وتشكل هذه الرؤية الفاعلة موقفاً تقارن فيه حاجات ورغبات الجمهور بحيث يفوز قدر يحمي لغته المسرحية الخاصة ، عبر تحديد عناصر تكوين هذه اللغة وكيفية استغلالها .

<http://Archivebeta.Sayid.com>

هذه العلاقة المباشرة مع الجمهور لا يمكن لها ان تكون وليدة ساعة تقديم العمل المسرحي ، بل هي توجه يحكم العمل في جميع مراحله ( اختيار الموضوع الكتابة ، الاعداد ، العروض ) وعلى جميع مستوياته ( الفكرية والفنية والاقتصادية ... )

للمعمل على ايجاد هذا النمط الجديد ، اتبعنا اسلوباً ( ليس هو الوحيد بالضرورة ) يعتمد كاصول له هاتين النقطتين :

### كسر الانعزال المسرحي :

والوسيلة الرئيسية لذلك هي استخدام وتطوير اسلوب الحكواتي :  
فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور ، يروي ويحشد المشاهد بواسطة

أدوات بسيطة ومكشوفة . ينطلق مسرح الحكواتي من هذا الأسلوب فيحكى حكاياته الشعبية مباشرة ويستخدم أدوات مسرحية مبسطة ومكشوفة لتجسيد مشاهداتها. فيحقق بذلك إزالة العازل ، التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه ان من ناحية مكان العرض ( الكواليس ، الديكور ، خدعة الاضاءة .. ) وان من ناحية الواقع الاجتماعي ( الزمن الوهمي ، تقمص الشخصيات ... ) ويحقق كذلك إلغاء المسافة بين الممثل والقاعة .

يؤدي هذا الأسلوب أيضاً إلى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم على الحكاية بتركيبها ومنطقها وما تعبر عنه ، ويسقط من حسابهم الانفعال المعناد بالشخصيات ومغامراتها .

غير ان هذا الأسلوب يكتسب قيمته الفعلية بقدر ما تستطيع القصة بنوعيتها وجبكتها ان تعيد جمهورها إلى علاقته بواقعه .

#### مشاركة الجمهور في تنظيم العروض :

يعتمد مسرح الحكواتي لذلك ، التوجه القصدي إلى الجمهور أي إلى الفئات الشعبية في أماكن تواجدها . مما يؤمن ، قدر الامكان ، الشرط الموضوعي لأن يكون الجمهور بموقعه ، وفي حالة انسجام مع اطار العرض ، ومؤهلاً بالتالي للمشاركة الفعالة . وفي هذا المجال ، فإن الوسيلة المتوفرة عملياً ، هي التعاون مع الهيئات المتواجدة في الاوساط الشعبية ( الأندية ، الفروع الحزبية ، الجمعيات المحلية ... )

\* ان هذا الاتجاه العام الذي يضم بمجمل العناصر التي تحدثننا عنها ، هو الممارسة التي ستسمح بطرح مسألة هوية الفن ووظيفته في مجتمعاتنا على المستويين النظري والعملي ، وهو المجال الوحيد الذي يتيح امكانية تجسيد العلاقة الجدلية بين الجمهور والفن ، والذي يعطي للمسرح بالذات مبرراً لوجوده ويمكنه من لعب دوره الوطني التقدمي .

مسرح الحكواتي

أيار ١٩٧٩



# البيان الأول لجـمـاعـة المسرح الاحتفالي



مدخل

ايماننا منا بضرورة خلق الاجواء الصحية لخلق تفاعل جاد ، وهادف  
يخصب الحركة المسرحية العربية بالمعطيات الملتزمة .

وايماننا منا بضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتتت المسرح  
العربي وتصوراته وطموحاته وجعلته دائخا بين مجموعة من المدارس التي  
تروج الثقافة الاستسلامية والايديولوجية الامبريالية التي تجعل الانسان  
العربي بمعزل عن حركية التاريخ .

ايماننا منا بكل هذه المعطيات ، وحتى نعطي للمسرح العربي وجهه  
الحقيقي ، وهويته السليمة ، التي تكسبه اصلته وتجعله مستفيدا من  
جدل المسرح بالواقع العربي ، فقد ارتأينا اصدار البيان الاول للمسرح  
الاحتفالي ... والدفع به الى الساحة الادبية ليكون ايزانا لفتح باب  
جديد للحوار والجدل والثقافة الهادفة من اجل ارساء قواعد مسرح عربي،

تعيد له اعتباره وتقديسه ، ليتحمل مسؤوليته في معركة البناء ... في معركة النقد المعتمد على الانباط الموضوعي لتوليد التنظير السليم الذي يأتي من الممارسة السليمة .

وكتاريخ لتجمع مجموعة من العاملين في حقل الإبداع تأليفاً ، وتمثيلاً وإخراجاً ، ونقداً لمدينة مراكش بمناسبة المهرجان ٢٠٠٢ ، يصدر هذا البيان بمناسبة اليوم العالمي للمسرح الذي يؤرخ هذا الميلاد .

### جماعة المسرح الاحتفالي :

عبد الكريم برشيد : مؤلفناقد  
الطيب الصديقي : مخرج ممثل  
عبدالرحمن بن زيدان : ناقد مؤلف  
محمد الباتولي : مخرج ناقد  
عبد الوهاب عيوي : مخرج  
ثوريا جبران : ممثلة

١ - شعوراً منا بوجود تجانس وتماثل في الرؤية بين تجاربنا في الميدانين : الإبداعي والنظري . وإيماناً منا أيضاً ، بأن الأسس التي يقوم عليها المسرح العربي محاليتها هي أسس زائفة ومتخلفة لأنها تابعة بالأساس من بيئات زمنية ومكانية مختلفة .

وانطلاقاً من أن المسرح فن شامل ومتكامل وأنه فعل جماعي . لذلك ، نعلن اليوم عن ميلاد : « جماعة المسرح الاحتفالي » .

٢ - فالمسرح بالنسبة إلينا ليس شيئاً تام الخلق ذلك لأنه بالأساس مجرد تخطيط ومشروع ، أنه ورش يقوم على أساس التجريب الميداني وعلى التطوع الإبداعي وذلك من حيث الممارسة والتنظير والاعتقاد .

٣ - لقد حقق المسرح العربي تراكمات لا بأس بها من ناحية الكم ، وإن ما نريده اليوم ليس إضافة أعمال مسرحية جديدة ولكن خلق مسرح جديد .

٤ - الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة ، بل هو بالأساس فلسفة تحصل تصوراً جديداً للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع .

٥ - وأنه أبداً ليس من قبيل الصدفة أن يقع الإعلان عن الاحتفالية

— كتيار مسرحي من مدينة مراكش — ذلك لان هذه المدينة ومن خلال ساحتها ( جامع الفنا ) كانت دائما سوقا للوجدان الشعبي ، انها احتفال شعبي مفتوح ، احتفال يجسد الفعل الدرامي ، هذا الفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة ( الشعر ، الغناء ، الحكاية ، التقليد ، الزجل ، الالعب البهلوانية ) كما انه يقوم ايضا على تواصل الذوات وتجاوزها داخل المكان الواحد ( جامع الفنا ) والزمن الواحد ، كل يتم انطلاقا من وجود تضاييا مشتركة وتوفر حس جماعي عام .

٦ — كان من الممكن كغيرنا ان نعمل داخل طرق معبدة وواضحة ومعروفة ، ولكننا وقد وقفنا امام حزمة من الاختيارات المتعددة فقد فضلنا الاختيار الصعب ، اخترنا الانطلاق من البداية اي من رؤية متحررة ، ومن زوايا غير حادة ، وبهذا فقد كان لا بد ان نخضع كل شيء للتساؤل والمراجعة والتجريب الميداني ، فالهم لدينا ليس هو ان نعرف — الاجوبة — بل ان نثير الاسئلة الاساسية .

٧ — ان الامر لا يتعلق ابدا بالتجديد ، لان هذه الكلمة ان كان لها معنى ومدلول عند غيرنا فهي في المسرح العربي لا يمكن ان تعني شيئا ، ان الجديد لا يمكن ان يقوم الا على اساس ما هو قديم ، وعندما نتأمل خريطة المسرح العربي فائنا لا نجد غير تجارب هزيلة ، سواء من حيث الكم او الكيف ، وهي تجارب لا يمكن ان تشكل قديم هذا المسرح ، ومن هنا كانت الاحتفالية تسمى — ليس الى خلق الجديد — ولكن الى ايجاد الاصيل .

٨ — ليس المهم هو اعطاء تقنيات جديدة ، سواء في التأليف او الاخراج . ليس هو ادخال وسائل تقنية مغايرة ، محدثة كانت او متطورة عن اشكال فنية عربية تقليدية .

ان الشيء الاكثر اهمية بالنسبة للاحتفالية هو احداث ثورة في الذوق العربي ، هذا الذوق الذي يتعرض اليوم للاستلاب ، سواء من طرف السينما المصرية او الامريكية او الهندية ، او من خلال المسلسلات العربية القائمة على اسس ميلو درامية .

٩ — ان التعامل مع الجمهور يتم عادة حول محورين ، الاول : هو النزول الى الذوق الشعبي المستلب ، والعمل على ترخيصه بشتى المغريات ( الفكاهة — الجنس — تناول السطحي للقضايا ) ويتم هذا التعامل انطلاقا من الشعار المصري المشهور — الجمهور عاوز كده — وبهذا قد نحقق نوعا من الشعبية ولكنها شعبية ساقطة ومزيفة . اما المحور الثاني: فيتجسد في احترام الفن المسرحي ، وذلك من خلال التطبيق في اجواء

— عالية — الشيء الذي يجعل الجمهور ينكر ما يراه — وهذا شيء طبيعى — لانه غير مشابه لما تعود عليه .

١٠ — عندما نقول بأن الجمهور يريد هذا أو تلك ، فاننا ضمنيا نحكم بأن الذوق لدى الانسان جامد لا يتغير وهذا حكم خاطيء . ان القول بأن الجمهور العربي يريد نوعا معيناً من ألوان الفرجة لا بد ان يستتبع بالضرورة التساؤل التالي ، ولكن متى ؟ ذلك لان هذه الإرادة لا يمكن أن تكون مطلقة ، اذ لا بد ان نحصرها داخل اطار ظروف زمنية وبيئية واجتماعية معينة .

١١ — من هنا اذن ، جاءت ضرورة صناعة الذوق المستقبلي ، هذه الصناعة كان لا بد ان تنطلق من الآن ، اي من اعمال مسرحية مغايرة ، اعمال تحمل تصورات جديدة للمسرح ولوظيفته ودوره وتركيبه وان ما قد يبدو الآن غريباً وشاذاً فانه مستقبلاً لن يكون كذلك .

١٢ — ولقد سبق للاحتفالية ان عرفت طريقها الى — المتفرج — والقارئ ابتداءً من ١٩٧٦ ، اي منذ البيان الاول للمسرح الاحتفالي . ولقد تمت هذه المعرفة ، سواء من خلال الكتابات النظرية او من خلال بعض الاعمال الدرامية المختلفة . وان تراكم المساهمات الاحتفالية — ابداعاً وتنظيراً ونقداً ومناقشة — وتساعد المد الاحتفالي ، كلها عوامل ادت بالضرورة الى ميلاد الجماعة .

١٣ — اننا نرفض ان تتحول الاحتفالية الى مدرسة او مذهب ، مدرسة يكون لها تلاميذ ، او مذهب يكون له أتباع وريدون وطقوس وتعاليم جامدة . ان الاحتفال في جوهره هو التعبير الحر والتلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة الثبات والسكون .

ومن هنا كان لا بد للنظرية ان توازي في سيرها التجريب الميداني ، اي ان يكون بجانبه وليس قبله او امامه ، لذلك كان ضرورياً ان تؤكد على المبادئ التالية :

١٤ — اننا لا ننتكز بالنظرية الاحتفالية ولا نوصي بذلك ، لان النظرية — ومهما جاءت نتيجة لاستقراء الواقع او من جراء التجريب الميداني — فانها ابدأ تبقى قابلة للنقاش — ومن هنا كان التنظير مجرد منطلق فقط للتعامل الواعي ، سواء مع الانسان ( الممثل — الجمهور — القضايا ) او مع المادة ( الديكور — الملابس — الانارة — ألوان — الاكسسوار ) .

١٥ — ان الاحتفالية — وهي تقوم بالاساس على الحوار والمشاركة ترفض مبدأ الاستهلاك ، ذلك لانه عوض ان تستهلك الاراء والنظريات والمبادئ — يجب ان نوجدها اولاً ، ذلك لانها ما تزال في طور البناء .

وأن البناء لا يمكن أن يتم إلا من خلال ما سميناه بالتطويع الإبداعي ،  
فالاحتفالية بالاساس ورش ، ورش مفتوح للاضافات ابتداء من الخليج  
الى المحيط .

١٦ - أن قيام البعض بفعل التظهير والبحث لا يعني البعض الآخر من  
ذلك ، ذلك لأن الاحتفالية تيار مسرحي ، تيار له ارتباط بما حوله من  
ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وتاريخية وحضارية عامة . أن  
الاحتفالية ليست ملكا لأحد ، وإنما هي ملك لجيل كامل ، جيل يبحث عن  
أكثر الأدوات الفنية فاعلية للتعبير عن قضاياها وعن محيطه وظروفه .

١٧ وأن مفهوم المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي : ( أن  
المسرح بالاساس موعد عام ، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين  
فئات مختلفة ومبتلينة من الناس ) موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم  
مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد .

وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل احساس جماعي  
أو قضية جماعية عامة ، قضية تهم الجميع ، وتعني كل الفئات المختلفة .  
ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساسا على اتساع هذه القضايا  
ومدى رحابتها وشموليتها .

١٨ - أن الاحتفال بالاساس لغة ، لغة أوسع وأشمل وأعمق من  
لغة اللفظ ( الشعر - القصة ) ومن لغة اللحن ( الغناء - الموسيقى )  
ولغة الاشارات والحركات ( الايماء ) ، وهي لغة جماعية تقوم على  
المشاركة الوجدانية والفعلية ، أن المظاهرة احتفال ، لأنها تعبير جماعي  
عن حس جماعي هو الغضب ، وهو تعبير آني يتم من خلال الفعل  
( الصراخ ، ترديد الشعارات - السير في الطرقات - الايمان ) . كما أن  
الاضراب احتفال أيضا ، لأنه تعبير جماعي عن رفض الاستغلال وهو  
لا يرفضه قولا ، كما هو الأمر بالنسبة للشعر مثلا ولكن من خلال الفعل .

١٩ - أن المسرح في المنظور الاحتفالي هو تظاهرة شعبية عامة ،  
ولأنه كذلك ، فلا يمكن أن نفصله عن الواقع اليومي لنجعل منه مجرد  
حلم أو وهم . أن المسرح واقع حياتي بالاساس ، ولكنه واقع مكثف ومركز  
وأكثر شفافية وصدقا من الواقع اليومي ، أنه واقع نلبسه الانتعة  
المسرحية لنخلع عن الواقع الحقيقي اقنعته التي يخفي تحتها . وإذا كنا  
يوميا لا نرى من واقعنا غير ظواهر الأشياء وقشورها ، فإن الأمر بالنسبة  
للمسرح يختلف ، ذلك لأننا في بواطن الأشياء وجوهرها الحقيقي .

٢٠ - أن المسرح الاحتفالي قائم على اساس التعريب وذلك علما  
منا بأن الواقع الاجتماعي قائم على اساس التغطية ، أن المجتمع - بكل

ما يحمل من اخلاقيات وتناقضات وقوانين سماوية او وضعية ، وما يحمله من تضارب المصالح والمنافع وارتباطها بالافراد والهيئات والمؤسسات ، كل ذلك استقطبه في ارتداء اقنعة الزيف ، الشيء الذي جعل للواقع اكثر من وجه واكثر من قناع واكثر من — حقيقة — واحدة .

٢١ — ومن هنا كان لا بد ان نميز بين شيئين : الواقع والحقيقة ، ذلك لان الواقع لا يمكن بالضرورة ان يكون حقيقيا ، ان الزيف واقع ، والاستغلال واقع ، والظلم واقع ايضا ، ولكن هذه الاشياء لا تمثل الحقيقة في شيء ، ومن هنا يمكن القول ان رصد الواقع من خلال متغيراته السطحية من اختصاص وسائل الاعلام . اما رصد جوهر الواقع وحقيقته فذلك من اختصاص الآداب والفنون بصفة عامة والمسرح الاحتفالي بصفة اخص .

٢٢ — وبهذا فاننا نعطي الواقعية معان جديدة مغايرة ، وهي معان تبعدها عن ( المأوية ) ان المسرح ابداع ، والابداع خلق على غير هيئة سابقة ، وان ظهور اداة التصوير الشمسي والسينما قد قتلوا المفهوم الكلاسيكي للواقعية تلك الواقعية التي تقوم بنقل الاشياء كما هي في هيئتها الخارجية ، انها تنقل شكل الواقع وليس جوهره ، وان الواقعية الاحتفالية تقوم برصد فلسفة الواقع لمعرفة قوانينه ومفاتيحه ، ومتى ادركنا المفاتيح فقد سهل علينا تغييره .

٢٣ — من ثمنس هذا الفهم : يتم افتتاحنا وتعاملنا مع التاريخ ، فنحن لا نسعى وراء احداثه وقشوره ، لان ذلك ليس من اختصاصنا ، فما يهمنا هو روحه وجوهره وفلسفته هذه الفلسفة التي تعطينا المفاتيح ايضا ، لصناعة تاريخ آخر مغاير ، ولتغيير ما هو واقع بالفعل بالرغم من انه غير حقيقي .

٢٤ — ان المؤرخ يهتم بما وقع ، اي بالاحداث التي تنتهي بالضرورة الى الماضي ، اما المسرحي فيهتم بالاساس بمعنى ما وقع ، وهذا المعنى ينتمي للماضي كما ينتمي للحاضر والمستقبل .

٢٥ — ولما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالاساس ، ولما كان التراث — بكل ما يحمله من تنوع وخصب — يمثل ذاكرة الشعب ، فقد كان لا بد ان يكون له مكان مهم في ابداعنا المسرحي ، ان المسرح كما راينا لغة ، ولا يمكن ان تحدث شعبا الا من خلال لفته ، هذه اللغة التي تختزن عقليته وروحه وتطوراته هذه اشياء لا يمكن التوصل اليها الا من خلال دراسة التراث العربي .

هذا التراث الذي هو بالاساس وليد شرعي للوجدان الشعبي .

٢٦ — ان معرفة الوجدان الشعبي لا يمكن ان تكون غاية ابدا ،



ذلك لان المهم ليس هو التفسير ولكن التغيير ، وان عملية التغيير لا يمكن ان تتحقق الا بتحقيق شرطها الاساسي ، والذي يتمثل في معرفة قوانين هذا الوجدان وادراك طبيعته وخلفياته ، ان انقلاب العقليّة العربيّة لا يمكن ان ينجح الا اذا انطلق من شيء واحد ، معرفة هذه العقليّة اولا ، ومتى ادركنّا المفاتيح سهل علينا تغييرها من داخلها ، لا من الخارج كما يتم الآن .

٢٧ - ان المهم هو تغيير الانسان ، تحريره من ذاته اولا ، ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي ، ومتى اوجدنا الانسان الجديد سهل علينا ايجاد الواقع الجديد .

٢٨ - وان كل تغيير يمكن ان يتم في غياب المعنى بالامر وعدم مشاركته لا يمكن ان يكون الا ضربا من الوصاية ، ومن هنا كان لا بد للجمهور ان يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركا في الخلق والابداع والتفكير ، ذلك لان الامر يعنيه بالاساس ، ومن هنا تجدنا مضطرين لرفض ما جاء به غرامشي في قوله ( فكل طبقة تحتاج الى وسيط لتلعب دورها التاريخي ، حيث لا يكفي وجود موضوعية للتحويل الاجتماعي ، ولكن يجب هنا تجلّي الوعي وارتفاع الإرادة ، وهذان لا يصدران الا عن المثقفين ) .

٢٩ - ان الوسيط في الميدان التجاربي لا يمكن ان يعطي الا السهاسة ، اما في الميدان الاجتماعي والثقافي فعليا ما يولد الانتهازيين، ان الاحتفالية - كلفة شعبية جماعية تقوم على التلقائية والتعبير الحر - ترفض كل فكر غريب يأتي من خارج الشعب وليس من داخله .

٣٠ - اننا نرفض المفهوم الكلاسيكي للعملية الابداعية ، اي التمثيل للجمهور - وعوضا عن هذا فاننا نرفع الشعار التالي - التمثيل مع الجمهور - فالمسرح في المنظور الاحتفالي هو مؤسسة شعبية ، مؤسسة يمتلك فيها الشعب وسائل الانتاج ، كما يساهم في الانتاج عمليا ونظريا .

٣١ - ان النظريات الفكرية مهما اختلفت وتباينت غاتها كلها قد وضعت من اجل هدف واحد ، هو خدمة الانسان ، ولكن ما نراه اليوم هو العكس تماما ، ذلك لان الانسان الحي قد اصبح خادما وعبدا للنظريات والمذاهب الفكرية والعقائدية ، وعوض ان تخدمه اصبح هو يخدمها ، وبهذا تجدنا وقد عدنا الى الوثنية من جديد ، اي الى عبادة وتقديس المجردات .

٣٢ - اننا نؤمن بالمبادئ وليس بالنظريات والمذاهب ذلك لان

المبادئ توحدها مع غيرها ، أما المذاهب — وما أكثرها — فتبعدنا عنهم ، ذلك لأنها تجعل منا فرقا وشيعا واتجاهات وزوايا وكثائس مختلفة ، الشيء الذي يدفعنا الى ان نتصارع فيها بيننا ، من غير ان يكون هناك أي موضوع معقول للصراع .

٣٣ — اننا نؤمن بأن الصراع لا بد ان يوظف توظيفا سليما ، والا أصبح مجرد لعب صبياني ، أو مجرد مرض نفسي ، ان التركيز على الصراع الطبقي يجب الا يحجب عنا الوانا أخرى من الصراع ، وهي الوان لها وجود ، سواء داخل النفس البشرية أو خارجها .

٣٤ — ان المبادئ في بعض النظريات غالبا ما تصبح مجرد شعارات فقط ، شعارات تؤدي لاهداف وغايات قريبة جدا ، وليس هذا ما نسعى اليه ، اننا نؤمن بالعدالة والحرية ، ونرى انهما ميدانان متحدان ومتلازمان كالخبز والملح ، لذلك فانه لا يمكن الفصل بينهما ، وما نشاهده اليوم في النظريات الفكرية والعقائدية هو فصلها التعسفي ، بين ما لا يمكن الفصل بينه .

٣٥ — ان هناك من الاتجاهات العقائدية ما يركز على الفرد ، وهناك منها ما يركز على الجماعة ، ونعتقد ان الفصل بهذا الشكل لا يمكن ان يكون الا خاطئا ، ان الفرد بالاساس وحده جوهرية واسباسية لبناء المجموعات البشرية ، ثم ان المجموعات أيضا ، ليست مجرد تراكبات بشرية ، ذلك لانها في حقيقتها مركبة من افراد اجزاء ، وليس من حجارة أو لوالب معدنية ، انهم — وبهذا ذابوا في المجموعة — يحتفلون دائما بذواتهم وحريرتهم واختيارتهم ، ومن غير هذا يفقدون الشعور بالحياة ويتحولون الى مجرد لوالب رخيصة في جهاز آلي متحرك .

٣٦ — ان الجماعة السليمة لا يمكن ان تشكل الا من خلال وجود وحدات سليمة أيضا ، ذلك اننا نؤمن بأن الصحة لا تعدي ، وان الذي يمكن ان يعدي هو المرض ، ومن هنا اذن كان ضروريا ان يكون الفرد الحر القوي والسليم هو الحجر الاساسي بالنسبة لبناء المجموعات القوية المتناسكة .

٣٧ — الاحتفالية تسمى بالاساس الى خلق مسرح شعبي ، ولكن هذا لا يمكن ان يتأتى الا بوجود مؤسسة مسرحية جديدة ، مؤسسة تعمل على تجاوز ما هو كائن وموجود وقائم ، لتعمل بعد ذلك على خلق هياكل جديدة مغايرة للانتاج والتسويق المسرحيين .

٣٨ — اننا نرفض ان يكون المسرح — وهو وجدان الشعب وضميره وصوته — مجرد مؤسسة اعلامية ، مؤسسة تقوم على اساس نشر

— فكر — الدولة أو مبادئ الحزب الحاكم أو المعارض — ذلك لان المسرح ليس وسيلة اعلامية ، وسيلة يمكن ان توظف كما توظف الصحافة والاذاعة والتلفزة .

٣٩ — ان المبدع في هذه المؤسسة لا بد ان يفقد حرية الخلق والابداع والتصور ، لانه عوض ان يبحث عن هويته وفكره ، فانه يكتفي باستنساخ غيره والترويج لفكر لا ينبع من ذاته ولا من واقعته ، ومن هنا يصبح غريبا عن انتاجه وابداعه وذلك هو الاستلاب في اجلى مظاهره .

٤٠ — كما نرفض ايضا ان يكون المسرح مؤسسة تجارية او صناعية اي ان يكون قائما بالاساس على المال والعمل والاستهلاك والانتاج والسوق والاشهار ، الشيء الذي يمكن ان يجعل المبدع تابعا ايضا ، لانه يتحول الى عامل في مؤسسة صناعية ، عامل ينتج — لا بحسب ما تمليه قضايا الواقع — ولكن استجابة لمتطلبات السوق ، ولو كان في ذلك خدمة وتكريس للذوق الفاسد .

٤١ — ومن هنا كان لا بد ان نرفض المسرح التعليمي والتحريضي لانهما معا يصدران عن مؤسسة واحدة هي المؤسسة الاعلامية ، كما نرفض المسرح ( الكوميدي ) القائم على شعار ( ساعتان من الضحك المتواصل ) لانه مسرح صادر عن مؤسسة تجارية تراعي الشباك بالاساس ، المسرح الاول — الاعلامي — يعتبر الجمهور مجرد حقل لغرس النظريات والافكار والمقائد ، اما الثاني — التجاري — فهو بالنسبة اليه مجرد موضوع للربح المادي ، والمسرحان معا يلتقيان في نهاية الامر ، ذلك لان التعليم استغلال لذهنية الجمهور ، والاتجار بالمسرح استغلال لجيبه .

٤٢ — ان مفهوم الشعبية في المنظور الاحتفالي يتحدد كالتالي : ( انه ليس ذلك المسرح الذي يستهلكه الشعب ) ولكنه ذلك الذي يساهم في انتاجه وابداعه ، والذي تكون وسائل هذا الانتاج في ملكه وبين يديه ، فتتلمك المؤسسة المسرحية للشعب هو وحده الكفيل بخلق مسرح شعبي حقيقي .

٤٣ — ان أي مسرح لا يمكن ان يكون شعبيا اذا كان قائما على راس المال او على جهاز بيروقراطي تابع للدولة ، ومن هنا كانت الفرة في العرف الاحتفالي لا تركز على المكتب المسير ، الا كجهاز شكلي فرضه القانون ولم تفرضه طبيعة العمل المشترك والمتكامل ، فالفرقة بالاساس تجمع مفتوح ، تجمع يلغي المرتبة والتصنيفات وكل شكايات الجهاز البيروقراطي .

٤٤ - وأن تأكيدنا على فقر وبؤس المسرحيين السابقين لا يمكن أبدا أن يستثنى مسرح الهواة ، فهذا المسرح يشكل مؤسسة ثالثة ، وهي مؤسسة لها سلبياتها وإيجابياتها المختلفة ذلك لأنها - وتبعاً لبنيتها الأساسية - لا يمكن أن تعطي أكثر مما أعطت لحد الآن .

٤٥ - أن وجود هذا المسرح - ولو في صورته البسيطة - غالباً ما يوهم بوجود حركة مسرحية متطورة ، وهذا شيء لا وجود له ، كما أنه أيضاً يعني الدولة من أن تقيم في البلاد مؤسسات مسرحية شعبية ، لها إشعاع واسع وتأثير قوي وفعال ، كما أنه يعفيها كذلك من إعطاء منح مهمة ومحترمة ، منح تضمن وجود مسرح متطور وحركة مسرحية حقيقية .

٤٦ - أن المسرح كهواية قد ارتبط دائماً بمرحلة من العمر ، هي مرحلة المراهقة . ويعرف الجميع عن هذه المرحلة أنها انتقالية - أي أنها غير دائمة ولا مستقرة - ثم أنها فترة جد قصيرة . وهي حين تمضي لا تمضي وحدها ، بل تأخذ معها أنواعاً معينة من الاهتمامات والأفكار والسلوك والمشاغل والمبادئ والأخلاق لتعوضها بغيرها .

ومن هنا كانت أغلب الفئات التي يجسدها هذا المسرح هي فئات غير دائمة وغير عتيقة وغير عملية أيضاً .

٤٧ - نعرف أن فئات الإنسان الفكرية ومبادئه النظرية ومواقفه الفعلية تتعلق كلها على أساس واحد ، هو الوضع الاجتماعي ، سواء لدى الفرد أو لدى الجماعة . ولكن ما قولنا في شباب يسارس الإبداع المحمل بالآراء والمبادئ والمواقف ، والذي يعيش في ذات الوقت خارج إطار اجتماعي محدد . أنه شباب غير متموضع اجتماعياً ، ولكنه في الطريق إلى التوضع .

٤٨ - ثم أن هؤلاء الشباب لا يشكلون شريحة مجتمعية لها انتماء طبقي واحد ، ذلك لأن لهم أصولاً مختلفة . فهم خليط بشري غير متجانس ، الشيء الذي يؤدي بعد المراهقة مباشرة أن يأخذ كل دوره داخل المجتمع ليفكر - انطلاقاً من وضعه الاجتماعي - بطريقة مغايرة وبشكل جديد ، وليصبح النشاط المسرحي السابق مجرد ذكريات فقط ، أو مجرد فعل أملتته حبات المراهقة .

٤٩ - أن المؤسسة المسرحية في المنظور الاحتفالي لا يمكن أن تكون القائمة على الاحتراف ، وأن هذا الاحتراف الذي نريده لا بد أن يكون على أسس مغايرة وجديدة . ذلك أن المبدع - سواء كان كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً أو تقنياً - لا يمكن أن يكون مجرد موظف بسيط داخل جهاز بيروقراطي معقد . كما لا يمكن أن يكون مجرد عامل أيضاً ، وذلك داخل

مؤسسة صناعية او تجارية قائمة على الربح المادي .  
ان المؤسسة التي نريد ، ستكون بالضرورة في ملك المبدع ، الشيء  
الذي يعطي الاحتراف معان مغايرة . وينزع عن الممثل والمؤلف والتقني  
صفة الاجير والاداري .

٥٠ - فالمؤسسة الاحتفالية لا ترتبط بجهاز بيروقراطي ولا بمؤسسة  
مالية ، وانما هي ملتزمة مباشرة بالناس وقضاياهم وتصوراتهم وفكرهم  
وواقعهم . وحتى تضمن هذه المؤسسة حريتها واستقلالها وتتجنب  
السقوط في الشعارات والاضحاك المجاني ، فلا بد لها مما يلي :

ان تتلقى سنويا منحة من الدولة وذلك على اعتبار ان الدولة  
هي القيمة على اموال الشعب ، هذا الشعب الذي له حق التعلم المجاني  
والصحة والتعبير والمرح . هذه المنح يجب الا تخضع لاي شرط كفيها  
كان . وباستثناء ان يعبر المسرح عن قضايا الشعب وطموحاته وآماله  
وعبقريته .

٥١ - واذا ما توفر للفرقة ما يضمن وجودها وبقائها واستمراريتها  
فانها ابدأ لا يمكن ان تسقط في التهريج او الهتاف ، لانها ساعتها لن تكون  
مجبرة على ما تكره ، اي ان تكتفي باسترضاء الادارة او الشباك ، الشيء  
الذي يمكن ان يسقطها في مسايرة الذوق الكائن والفكر السائد مما يجعلها  
تبتعد عن دورها الحقيقي في خلق ذوق مستقبلي جديد .

٥٢ - ان الاحتراف يؤدي بالضرورة الى ان يخلق من المسرحيين  
شريحة اجتماعية واحدة ، شريحة لها نفس الاهتمامات والتصورات  
الموجودة بالنسبة للفئات المجتمعية الاخرى . ومن هنا امكن القول بانهم  
سيتحدثون عن الوضع المجتمعي ، وهم بداخله وليس خارجه كما هو  
الامر بالنسبة لمسرح الهواة .

٥٣ - لقد فشل المسرح المغربي كمؤسسة اعلامية ( المعصورة -  
الفرقة الوطنية - فرقة الاذاعة والتلفزة ) ، لان الجمهور المغربي عدو  
لكل ابداع قائم على التعليم والتلقين او التحريض الاخلاقي او العقائدي .  
كما ان المحاولة الثانية - وهي ادخال المسرح كنسوع من الاستثمار  
التجاري - قد باءت بالفشل ايضا - تجربة بساتين - نفس الشيء يمكن  
ان نقوله عن مسرح الهواة ، هذا المسرح الذي يقف الان امام باب  
مسبود ، ويبقى المخرج الوحيد هو المؤسسة الاحتفالية وذلك باعتبار  
انها مؤسسة شعبية تقوم على احترام الجمهور اولا واشراكه ثانيا  
والتحاور معه ثالثا والتعبير عن وجدانه وقضاياها رابعا .

٥٤ - ولما كانت الاحتفالية تسعى الى أحداث انقلاب جذري ،

ابتداء من التمثيل والنص والافراج والمعمار المسرحي والمؤسسة فقد كان لفعل التمثيل — وهو اساس الظاهرة المسرحية ان يراجع ، وذلك حتى يمكن ان يبنى على اساس جيدة ، اسس تستجيب للرؤية الاحتفالية وللمنظور الاحتفالي .

٥٥ — يمكن ان نصف المسرح — تبعا لبنياته الاساسية الى ثلاثة اصناف :

— المسرح الدرامي : وهو مسرح يحاكي الفعل الانساني ، اي انه يحكي ما كان كما كان .

— المسرح الملحمي : وهو مسرح يروي الفعل الانساني اي انه يحكي ما هو كائن او ما كان .

— اما المسرح الاحتفالي : فيعمل على احياء فعل ما ، انه يخلق تظاهرة انية ، تظاهرة تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع .

٥٦ — فالمسرح الدرامي يحكي حدثا وقع في الماضي ولم يعد له وجود ، الشيء الذي يحول العملية المسرحية الى جلسة لتحضير الارواح والاشباح ، اما المسرح الملحمي فيحكي عن شيء وقع او يقع بعيدا عن الجمهور ، الشيء الذي يحول الفعل المسرحي الى مجرد حكاية تبقى غريبة عنا وعن واقعتنا واهتماماتنا ، مما يجعلها في ختام الامر — ومهما تكن رموزها ودلالاتها وابحائها تبقى مجرد حكاية فقط . اما المسرح الاحتفالي فيقوم على اساس رفع الحواجز والمسافات بين الواقع والوهم .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

٥٧ — من هنا اذن كان لا بد لهذا المسرح في المنظور الاحتفالي الا يقوم على الابعاد البريختي وذلك لان الابعاد كما نعرف — قائم بالاساس على الفصل بين مستويات الواقع ان التمثيل — وان كان وهما — فهو واقع كذلك ، فالاحلام واقع وكذلك الامر بالنسبة للتصورات والتمثيل ، اننا نؤمن بانه لا شيء في الواقع يمكن ان يكون خارج الواقع ، ان التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج ، اي على تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور . وحتى نميز بين مفهوم ستانسلافسكي للاندماج ومفهوم الاحتفالية نقول : ان الاندماج في المفهوم الاول يتم لفائدة الوهم والماضي ، اما في المفهوم الثاني فيتم لحساب الواقع الاتي .

٥٨ — فعوض ان يندمج الممثل — وهو انسان حي ينتمي الى الحاضر — في الشخصية الدرامية وهي شخصية ادبية تنتمي الى الماضي — عوضا عن هذا نرى من الضروري ان يقس العكس ، اي ان تندمج الشخصية في الممثل المسرحي وفي واقعه الاتي الراهن ، وذلك حتى تكسب صفة المعاصرة والحياة .

٥٩ — اننا لا نقول للممثل كن « عطिला » كما كان ، بل نقول له ، اجعل من — عطيل — ما انت كائنه الآن ، انه لا يهمننا — ابن الرومي — كما كان في التاريخ ، ولكن كما يمكن ان نعرث عليه ونجده في حارات الفقراء واحياء التصدير ، اننا نؤمن بالاندماج . ولكن باتدماج المعنوي في الحسى ، واندماج الماضي في الحاضر ، واندماج الوهم في الحقيقة والحلم في الواقع . ٦٠ — يعتقد ستانسلافسكي ان على الممثل ان يبنى شخصيته المسرحية انطلاقا من ترديد هذه الاسئلة على نفسه : لو انني كنت فسي هذا الموقف ماذا كنت افعل ؟ كيف كنت اتصرف قبل الحدث ؟ وماذا كنت افعل بعده ؟ اما الاحتفالية فنرى العكس تماما ، ذلك لان الممثل مطالب دائما ان يسأل هذه الاسئلة : لو ان الشخصية المسرحية كانت في مثل موقعي ماذا كانت تفعل ؟ كيف كانت تتصرف لو انها جاءت لتعيش نفس واقعنا المعاصر بكل ما يحمل من تناقضات وخصوصيات ؟ كيف كانت ستنتقل ؟ وان تتعامل مع الاحداث والناس والاشياء .

٦١ — ان الاندماج — في منظور ستانسلافسكي — لا بد ان يؤدي الى التطهير — الكشارسيس — اي تطهير الجمهور من عاطفتي الخوف والشفقة عن طريق محاكاة الاعمال التي تثير الخوف والشفقة ، وهو بهذا يؤدي دورا نفسيا فقط ، اما الابداع البريختي فهو على العكس من ذلك تماما ذلك لانه يؤدي الى تشغيل عقل المتفرج ، وفي هذا تجاهل من كلا الطرفين — لطبيعة الانسان وحقيقته الاساسية ، هذا الانسان الذي هو حس وعقل وارادة ، اما الاندماج الاحتفالي — وهو الارتباط بالان والناس والواقع — فقد كان لا بد ان يعبر من خلال هذا التسلسل التالي ، مخاطبة الجمهور من خلال لغة حية موصولة الى العقل ، الشيء الذي يسوق الى الاقتناع ومتى تم ذلك ، فلا بد ان تحرك الارادة ، لتغير الذات كخطوة اساسية لتغيير الواقع .

٦٢ — ثم ان الاندماج الاحتفالي ليس عملية سحرية معتدة ، عملية يمكن ان تحتاج الى طقوس وستائر ، كما يمكن ان تخفي قوانين اللعبة واسرارها . ان المسرح الاحتفالي هو مسرح مفتوح ، فلا ستائر ولا حواجز ولا دقات تقليدية ، كل شيء يركب امام الجمهور وبمشاركته ، ان الاندماج عملية لا تتم في الكواليس — لان الكواليس لا وجود لها في المسرح الاحتفالي — وانما في حضرة الجمهور . وان الدور — مثله مثل اللباس — يمكن ان يلبس امام اعين الكل .

٦٣ — ومن هنا تجدنا مضطرين لتحديد علاقة الممثل بالزمن ، هذا التحديد الذي يقوم على مبادئ جديدة بعيدة عن التصور الدرامي او

الملحي . ( فالتناس عند الوجوديين ثلاثة : رجل جمال ، رجل أخلاق ورجل دين . ولهذا فغناذج السالكين سبيل الحياة ثلاثة : المدرج الجمالي ، والمدرج الأخلاقي ، والمدرج الديني . الأول يحيا في اللحظة الحاضرة المنعزلة ، والثاني يحيا في الزمان ، والثالث يحيا السرمدية ) . فاي من الأزمان الثلاثة يمكن أن تلحقه بالممثل الاحتفالي ؟

٦٤ — أن الممثل يعيش الحاضر الآني ، هذا الحاضر الذي هو ملتقى الإزمان المختلفة ، أن الشخصية التي يجسدها هي حقيقتها اختصار لكل الإنسان أو لنهط معين منه .

أن الزمن الاحتفالي هو بالضرورة زمن اسطوري ، وذلك لأنه يتخذ له خطا دائريا تنتهي فيه نقطة البدء والختام . أن الاحتفال يعود

دائما سواء بعودة الخصب الى الطبيعة أو عودة القمر ، فهو إذن بهذا يتكرر وفي تكراره يتجدد . ومن هنا كان الممثل هو هذا الكائن الذي يعيش الزمن المتجدد باستمرار ، فهو يعيش أكثر من مرة ، ويولد أكثر من مرة ، ويموت أكثر من مرة ، أنه ليس عمرا واحدا ، وإنما هو حزمة أعمار .

٦٥ — فالمسرح الدرامي يسجن الممثل داخل زمن واحد . وهو الزمن الماضي ، أما المسرح الملحي فيبقى الممثل مجرد راوية للحدث فقط ، أي من غير أن يعايش بنفسه هذه الأحداث وتلك الأزمان والمواقف ، من هنا تنبع ضرورة تفجير الزمن الآلي وذلك على اعتبار أن له أبعادا وزوايا محددة وثابتة ، وبعد التفجير تأتي عملية ترتيب هذا الزمن وفق منظور جديد يتسم بالاتساع والشمول ( لم يعد هناك عالم حديث ولا حاضر ولا ماض ، كما لم يعد هناك مستقبل ، أن ما هو موجود هو هذا ( الكل ) الشامل الدوار . حيث جميع الأطراف النقيضة وحيث تتعايش أشكال الحياة الإنسانية السهم والصاروخ ، الرسم والصورة ، الوجود والسينما ) .

٦٦ — فالاحتفال المسرحي إذن لا يحيي زمنا كان ثم مضى ، كما أنه لا يحكي عن زمن كان أو يكون ، ولكنه يخلق زمنا جديدا . من هنا كان ضروريا أن تختفي كلمات مثل الماضي والحاضر والمستقبل ليحل مكانها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالي .

٦٧ — الإنسان في عرف الزمن الميكانيكي موجود بين حدين متقابلين ، حد ثابت ومعلوم ، وقد اصطلح الناس على تسميته بالماضي ، أما الحد الثاني فهو حد متحرك وغامض ومدهش ، وقد درج الناس على تسميته بالمستقبل . فالماضي يتحول فيه الفعل الى مجموعة من الصور الحية ، وهي صور تتولى الذاكرة خزنها وحفظها ، أما المستقبل فهو مشروع فعل



ينتظر أن يتحقق ، وعليه كان قابلا لكل تغيير وتحول . ومن هنا فقد كان لا بد أن يكون غامضا ومدهشا وساحرا .

٦٨ — فالممثل الدرامي وهو مرتبط أساسا بما كان يعتمد بالدرجة الأولى على الذاكرة اللفظية ، أن على الحوار المخزون . كما يعتمد أيضا على ما يسميه ستانيسلافسكي بالذاكرة الانفعالية ، أي تلك الذاكرة التي تختزن الانفعالات المختلفة وتعود بها إلى السطح وذلك استجابة للموقف المسرحي . ومن هنا كان لهذا اللون من التمثيل أن يقوم على الآلة وذلك لارتباطه بالذاكرة وبما تختزنه من حقائق جامدة وثابتة .

٦٩ — أما المسرح الاحتفالي فيسمى إلى أن يزاوج بين الماضي — كشيء معلوم — وبين المستقبل — كشيء مجهول يعتمد أساسا على عنصر المصادفة — وبهذا نرى أنه من الممكن بعث الحياة والتجديد والتلقائية والانية في مخزونات الذاكرة ، وذلك عن طريق ادخال عنصر المصادفة والمفاجأة الشيء الذي يبعد الفعل المسرحي عن الآلية ويجعل منه احتفالا حيا ومباشرا .

٧٠ — وبهذا يمكن للممثل أن يخطيء وأن يضيع منه الحوار وأن يضيف بذلك وأن يتوقف عن التمثيل أيضا ، وأن يدخل بعض الكلمات الشائعة أو بعض قضايا الساعة ، كل هذا كقواصل تشعر الجمهور أنه أمام احتفال يقام الآن وليس أمام حدث جازم ومطبوخ ، وأنه أمام مجموعة من الناس الأحياء وليس أمام شاشة سينمائية تنعكس عليها الصور المسجلة من قبل .

٧١ — فالذاكرة — وهي أبرز ما في الممثل — غالبا ما تكون سببا في افشال الممثل ، ذلك لأنها تحولته إلى مجرد آلة تسجيل ، الشيء الذي يطبع أداءه بالطابع الآلي . فالذاكرة تختزن المسرحية ككل ، بكل مواقفها وحوارها وتطور أحداثها ، فالممثل يعرف مصيره مسبقا ، يعرف حوارها وحوار الآخرين ، يعرف سلوكهم ورد فعلهم . ولكنه — وحتى يكون الأداء تلقائيا — يجب أن ينساها تماما ، والاقتل في نفسه وفي الآخرين عنصر المفاجأة ، وحرمان الحدث المسرحي — وهو فعل حي — من عنصر المصادفة .

٧٢ — لهذا كان لا بد للممثل أن يتدرج مع المؤلف والأحداث وأن يتسلق الخط الدرامي خطوة خطوة . وذلك عوض أن يعيش حياته المسرحية دفعة واحدة ، فالممثل بالنسبة للاحتفالية مطالب دائما بأن يوجد في الذاكرة هذا المستقبل المحمل بما هو غامض ومدهش ومفاجيء .

٧٣ — ولما كانت الذاكرة كما رأينا عماد الممثل وعدوه في نفس الوقت ، فقد كان لا بد له مما يلي : أن يتذكر وأن ينسى في نفس الوقت ،

ينسى المسرحية ككل ، ويذكر أجزاءها ، هذه الأجزاء التي تجعل عملية البناء تتم الآن وفي حضور الجميع .

٧٤ — نعرف أن الثقافة العربية قد اعتمدت أيضا على حضور البديهة، فالذاكرة مخزن لما هو معلوم ، والبداية تفجير للغامض المجهول ولكل ما لم يكن منتظرا . وإن كل فنوننا الشعبية ، ابتداء من الراوي والمداح وخيال الظل والبساط والقرقوز ، قد اعتمدت كلها على مراعاة ما يفرضه المقام من اجابات ذكية ، وتدخلات سريعة ، ومواقف طارئة كل ذلك من أجل أن يكتسب الحفل الفني حيويته وتلقائيته وتواصله مع الجمهور واعتماداته الابدية أو الانية .

٧٥ — ان الاعتماد على الذاكرة وحدها لا بد أن يؤدي بالضرورة الى خلق احتمال ميكانيكي قائم على التكرار . اما البديهة فتخلق ما هو جديد ومغاير : الذاكرة لها ارتباط بالماضي ، والبديهة متصلة بالحاضر . من هنا تتبع ضرورة المزاوجة بين ما حفظناه وتدريبنا عليه واملأه علينا المخرج ، وبين ما تفرضه اللحظة الراهنة من ردود غورية ، او اعادة مشهد أو انقاذ موقف . كل هذا بالطبع داخل حدود معقولة ، لان المهم هو اغناء النص لا تشويبه بالارتجال البليد .

— هذه اذن هي الاسس التي يقوم عليها البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالي وهي اسس ومبادئ عامة ، وان الاتفاق حول هذه المبادئ الأساسية لا يعني بالضرورة انتفاء الخصوصية لدى الكتاب والمخرجين ، ذلك لان الاجتهاد شيء اساسي وضروري لخلق اتجاه مسرحي ، ينطلق أساسا من واقع الانسان العربي ومن عقليته وروحه وخصوصياته المختلفة .

— البيان مفتوح لكل التوقعات التي سوف تأتي ، والتي قد يرى أصحابها أن لهم نفس طموحاتنا ومبادئنا وأهدافنا ، ونفس قناعاتنا الفكرية والفنية .



# الشعر والتخريب

خليفة الوقتين

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لست ممن يدعون علما بالشعر ، او احاطة بنقده . ولكني مواطن  
عربي عادي ، يحق لي ان اقرا الشعر المنظوم بالعربية ، فاحس بمذاقه  
الفني ، وادرك مرماه وتوجهه حين اعرضه على ما امتلك من حواس عادية  
غير متميزة .

ولذلك غاني اتف متسائلا — والتساؤل ليس بخطيئة — الا يعد الكثير  
مما تقذف به المطابع كالماء ، عديم اللون والطعم والرائحة ؟ كما انه من نسج  
نول واحد. ألم تكن هذه النماذج العشر او العشرون التي اقراها اليوم مسخا  
او تقليدا رديئا لتجربة مميزة — شكلا — قراتها قبل نحو عام او عامين لاحد  
المبدعين الحقيقيين ؟

الا يعد هذا التصرف من باب السرقات الادبية التي كان يتهم بها كبار شعراء العربية ، مثل البحري والمنتبي ، حين يعمد أي منهما الى الالمام بمعنى او صياغة سبق اليها ؟ .

الا يشعر الكثيرون من المقلدين الجدد ان القصيدة الواحدة لديهم اصبحت تغني عن الديوان ، وان الديوان الواحد يغني عن عدة دواوين ؟ واننا لو احصينا القاموس الشعري لكل منهم لمعجبنا كيف تختفي الفوارق . ولو حصرنا البحور ومشتقاتها التي حبسوا انفسهم ضمن اطارها لتساؤلنا كيف ارتضوا التضييق على انفسهم بهذا الشكل .

ومن جهة اخرى اليس من حقنا — نحن القراء العرب — ان نتساءل : لماذا توسعنا هذه الطائفة من الشعراء تقريبا وتوبيخا وتأنيا ، حتى يكاد يخفينا الاحساس بالذنب ؟ ولماذا يصورون وطننا الكبير الذي يمتلك الطاقات البشرية الهائلة بأنه ارض خراب ؟ ولماذا ينظرون الى شعبنا العظيم بكثير من التعالي ويصورونه وكأنه سلاله بائدة لا امل في نهوضها ؟ ولماذا يسهمون في تكريس الاتسحاق والهزيمة والاحساس بانعدام الامل في النهوض ، ويتجاهلون ان هذا الشعب مر بهن وتجارب كانت اشد مرارة واقسى وطأة ؟ ومع هذا فقد تجاوزها ، وخرج منها منتصرا . دون ان نقال منه او نسخ شخصيته .

http://Archivebeta.Sakhrit.com  
اليس من حقنا — نحن القراء العرب — ان نتساءل عن المصادر الاولى التي تشرب منها المقلدون روح التشكيك بامتهم ، وفكرة غرس بذور الهزيمة والهوان فيها ؟

اننا نكره رد التهم بالاسلوب نفسه ، لاننا نفترض في شعرائنا حسن النية وسلامة القصد ، ولكن السنا مكرهين حين نشتم منهم في الكثير من الاحيان روائح شئشنة نعرفها عن جماعة معينة من الاتليبيين والطائفيين والسلبيين والانزمايين الذين كفروا بامتهم العربية ، ووظفوا منهم لخدمة الشيطان . ولا فرق ان يكون هذا الشيطان عميلا للمخابرات الامريكية او لغيرها من اجهزة المخابرات الاجنبية ؟ .

ونحن — كمواطنين — نكره ايضا اتهام هذه الطائفة من شعرائنا بانهم يدخلوننا في مآهات الصيغ التعبيرية المستحدثة المزعومة حيناً ، والتبويم بنا

في سموات بعيدة لا يعرف كنهها حيناً آخر ، بغية الإفلات من المحاسنة  
أو المسائلة . ولكن هل نرتضي منهم — لقاء سكوتنا — أن يدعوا البسالة  
والبطولة في معارك لم يخوضوا غمارها بعد ؟ .

ثم اننا لا نرتضي أن تكون ادعاءات الحداثة والمعاصرة — سبباً او  
وسيلة لانكار فضل ذوي الفضل ، او سيفاً مصلتنا على رقاب الذين توحى  
اليهم ضمائرهم ، وصدقهم الفني ، ان يصغوا الاشياء بمسمياتها الحقيقية .  
وانه ينبغي الاحتراز في ارباب الآخرين بتهمة التسطع والتقرير في كل  
الازمنة والامكنة ، دون مراعاة لما تقتضي الحال ، او تقدير للظروف التي تحكم  
التواصل بين المبدع والمتلقي في زمان ومكان محددين .

وبعد ، فنحن لا نرضى منهم ايضاً ان يرددوا مقولة ابي تمام : ولماذا  
لا تفهمون ما يقال ، لاننا ندرك جيداً ان ما يقولون ليس هو القول الفصل  
من جهة عمق وجلال الفكرة ، وسمو وحدانية الشكل . وانهم مجرد مجتهدين ،  
كالذين سبقوهم في الاجتهاد ، ولم تتوقف عجلة الفن عندهم ، وان قال  
القدماء عن بعضهم « وبه ختم الشعر » ، فالشعر لن يختم بأحد .

وهل نقول انهم يتعمون في أسر معانلة جديدة ، وان ارتباك العلاقات  
اللغوية — كالفصل بين الصلة والموصول ، وابتعاد الفاعل عن الفعل مثلاً —  
يؤهم في كثير من الاحيان بتعميد او عبق الفكرة ، وان لم يكن وراء ذلك  
سوى دفعنا الى كد الذهن ، لربط ما انفصل ، وجمع شتات ما تفرق .  
وتكون الحصلة في نهاية المطاف كالحصيلة التي جناها منتقدو ابي تمام وهم  
يعيدون قراءة قوله :

### هن عوادي يوسف وصواحيه فعزما فقدما ادرك السؤل طالبه

فهل هناك وجه لسمو الفكر وتعقيد الحضارة وغلبة المنطق ؟ وهل ثمة  
شيء غير التواء الصياغة ، مع تسليتنا بعظمة ابي تمام في مواضع اخرى ،  
وخطل آراء من اخذوا جيده برديته ؟ .

واخيراً ليس من حقنا على شعرائنا — الذين ننق بتوجههم العربي  
السليم ، والذين أسر التقليد بعضهم ، وجرهم المشبهوهون الى مواطن  
الزلل — ان يقوموا بفرز الالوان ، اذ من المؤكد أن هناك لونا أبيض وآخر  
أسود وثالثاً بين بين يقع بينهما .

### خليفة الوقيان

— الكويت —

# الكلاسيكية والأدب العربي

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

بقتلم الدكتور  
عمر محمد الطالب

يرى بعض الباحثين تسمية العصور العربية القديمة ( الجاهلي والاسلامي والعباسي ) بالأدب الكلاسيكي العربي ونحن لا نرى ذلك مطلقا . لان المذاهب الادبية الاوروبية وجدت نتيجة ظروف معينة تختلف عن تلك الظروف التي عاصرت الادب العربي القديم في ادواره المتعاقبة . وكان وراء الادب الكلاسيكي الاوروبي ( اليوناني والروماني ) فلسفات خاصة لم نر مثيلا لها في التاريخ العربي والحضارة العربية .

يقول داؤد سلوم في معرض حديثه عن الكلاسيكية : « وإذا ما جوزنا لانفسنا أن نعطي أمثلة من أدبنا العربي القديم والحديث لرجال يمكن أن تنطبق عليهم الكلاسيكية من حيث المنهج والمظهر والتأليف والخضوع للتقديم فنتمكن أن نصف الأدب الجاهلي كله بأنه أدب كلاسيكي » (١) .

إن الباحث يجوز لنفسه أن يطلق على الأدب الجاهلي من حيث الجواز فقط بأنه أدب كلاسيكي فهو متيقن إذ أنه من باب الحقيقة لا يمكن إطلاق اسم الأدب الكلاسيكي عليه .

ونحن نرى وجود بعض السمات المشتركة بين الأدب الكلاسيكي الغربي من ناحية والأدب العربي القديم من ناحية أخرى . ولكن الأسس بينهما مختلفة اختلافا شديدا ، فمن الخطأ الكبير أن نعد الأدب القديم أدبا كلاسيكيا رغم التشابه في السمات التالية بين الأدب الكلاسيكي الغربي والأدب العربي القديم :

١ — كلا الأدبين يعطي العقل مكانة مهمة في السيطرة على العواطف واخضاعها له ، ويعتد العقل هو الوجه الأساسي للأدب .

٢ — يؤكد كلا الأدبين على الناحية الأخلاقية وابتداح الأخلاق الكريمة والمزايا الإنسانية العظيمة كالنبيل والشجاعة والتضحية والنجدة والعفة والصبر والصدق والفضيلة إلى آخره من الصفات الخلقية الحميدة .

٣ — كلا الأدبين يدعوان إلى المنفعة والمتعة معا ، فإذا كان الأدب الكلاسيكي يدعو إلى التطهير فالأدب العربي القديم يدعو إلى غرس الصفات الحميدة في نفوس القراء ، وشعر الحكمة أكبر دليل على ذلك هذا بالإضافة إلى الشعر الإسلامي الداعي إلى التمسك بالفضائل .

٤ — تأثير القدر وصروفه واضح في تصريف أمور الخلق وتحديد مصائرهم في كلا الأدبين .

٥ — وقف الأدباء من الدين موقف تجلّة واحترام وتأيد، وما موقف أرسطوفانيس العدائي من سقراط في مسرحية ( السحب ) ومن يوربيديس في مسرحية ( الضفادع ) إلا بسبب احساسه بعدائهما للدين والخروج على تعاليمه . إن احترام الدين وتعاليمه سمة بارزة في الأدب العربي وخاصة في الأدب الإسلامي ولا ينبو الأدب الجاهلي عن ذلك أبدا رغم عبادة الجاهليين للوثان « وسواء كان الجاهليون يعبدون الأصنام أم

الآلهة الحقيقيين فلا ينفي ذلك احترامهم للروح الدينية التي ازدادت نموًا في صدر الإسلام » (٢) .

٦ - يتمسك الأدباء بضرورة وجود صور معينة للتعبير تتعلق بالصياغة الشعرية كالعروض والقافية والألفاظ والصور الشعرية والتشبيهات والاستعارات والمجازات والمحسنات والجميل وبناء النص ، وقوة السبك والجزالة والفخامة والمحافظة على الأصول اللغوية ، ويحدث نتيجة لهذا التمسك بالشكل أن يضحى بالمضمون في سبيله إذا اقتضى الأمر .

٧ - يهتم الأدباء اهتمامًا واضحًا بالسخرية والهجاء وقد وصلت الكوميديا الكلاسيكية درجة كبيرة من الإبداع والسمو كما وصل الهجاء العربي ولا سيما النقائض التي لعبت دورًا مهمًا في العصر الإسلامي ذروة الأدب الساخر وكذلك النثر مثل أدب الجاحظ .

٨ - نزعتم كل من الكلاسيكية الجديدة ( ١٥٠٠ - ١٨٠٠ م ) إلى تقليد الأدب القديم ( اليوناني والروماني ) واحترامه واقتفاء أثره وأكد ( بوالو ) ناقد الكلاسيكية الجديدة على ذلك . وهذا ما فعله الأدب العربي في العصرين الأموي والعباسي في اقتفاء أثر الصيغة الشعرية في العصر الجاهلي ، وعدهما ( ابن سلام ) في كتابه ( طبقات الشعراء ) النموذج الأعلى للتصيدة العربية ولا سيما معلقة امرئ القيس فهي عنده نموذج يحتذى .

٩ - كان أدب الكلاسيكية الجديدة أدبًا أرستقراطيًا يشترط أن يتفق والذوق العام - ذوق الطبقة الأرستقراطية - ويتسم باخلاقياتها وبطولاتها ومثلها . والأدب العربي في عصره الأموي والعباسي - أدب الخاصة - أدب أرستقراطي النزعة يقدم للخلفاء والأمراء وأغنياء القوم للحصول على عطاياهم وهباتهم . وكما كان أدباء الكلاسيكية الجديدة من طبقة دون الطبقة الأرستقراطية - الطبقة البرجوازية - أمثال كورني وراسين وموليير ولافونتين وبوالو ، كذلك كان الشعراء العرب في هذين العصرين - في الغالب الأعم - من طبقة أدنى من الطبقة الحاكمة ، قدموا لهم أدبًا يرضونه ذلك الأدب الذي يأتي على تهجيد خصالهم وأعمالهم وانسابهم وأخلاقهم . وكان الأرستقراطي العربي لا يرضى الأدب الذي لا يمتلك مواصفات معينة أن يلتقى بحضرته أو أن يمارسه واحد من شعرائه بل كان يعده من أدب العامة ولا يليق القائه في حضرته .

ولكننا لا نود أن نطلق اسم ( الكلاسيكية ) على الأدب العربي القديم بعصوره المختلفة لوجود فروق أساسية يختلف فيها الأدب



## الكلاسيكي الغربي عن الادب العربي القديم :

● ان الظروف البيئية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية التي اكتنفت الدويلات اليونانية والامبراطورية الرومانية تختلف كل الاختلاف عن الظروف التي عاشتها الامة العربية منذ عصرها الجاهلي وحتى نهاية العصر العباسي . ومن المعلوم أن الظروف الأنفة الذكر هي التي ساعدت على ظهور ادب الامة ، هذا بالإضافة الى الفرق البين بين طبيعة الانسان العربي السامي وبين طبيعة الانسان الاوروبي ( اليوناني والروماني ) بالنسبة للكلاسيكية القديمة والانسان الاوروبي منذ بدايات عصر النهضة وحتى قيام الثورة الفرنسية بالنسبة للكلاسيكية الجديدة .

لذا طغى جنسا المسرحية الشعرية والملاحم على الادب الكلاسيكي بعمامة بينما طغى الشعر الغنائي على الادب العربي في عصوره القديمة .

● وقد لعب الاختلاف الجذري بين الوثنية اليونانية والرومانية والوثنية العربية في العصر الجاهلي والدين المسيحي في عصر النهضة والدين الاسلامي منذ صدر الاسلام دورا كبيرا وبارزا في اختلاف طبيعة الادبين وسيطرة الادب المسرحي في اوروبا وسيطرة الشعر الغنائي عند العرب .

● هذا بالإضافة الى اختلاف أنظمة الحكم واختلاف الموارد الطبيعية والاقتصاد فيهما . يضاف الى ذلك الاختلاف الكبير في العادات والتقاليد والمثل والاخلاق والافكار بين الانسان الاوروبي والانسان العربي مما ادى الى اختلاف المجتمعين والعلاقات الاجتماعية فيهما .

● يتسم الادب الكلاسيكي الغربي بالموضوعية بينما يتسم الادب العربي القديم بالذاتية كما تطفى الفردية على الشعر العربي القديم بشكل واضح وجلي نتيجة لاحساس العربي بفرديته الخاصة وما تلاقيه هذه الفردية من احترام وتقدير عظيمين .

● طغيان وصف سكان المدن وعاداتهم وتقاليدهم في الادب الكلاسيكي الغربي وطغيان شعر البوادي والصحاري في الادب العربي القديم ولا سيما الادب الجاهلي .

● واذا كان الادب الكلاسيكي يحترم قواعد ثابتة لا يحيد عنها ، استوجبها طبيعة ادبه ، كالتفريق بين المأساة ( التراجيديا ) والمهابة ( الكوميديا ) ، والالتزام بالوحدات الثلاث ( الزمان والمكان والحدث )

واعتبار (مشكلة الحياة) الأصل الأساس في بناء النص الأدبي ، واتخاذ الشخصيات الأرستقراطية أساسا في المأساة لتمجيد مثل هذه الشخصيات واعتبارها مثلا أخلاقيا ساميا يقتدى به ، واتخاذ الشخصيات البرجوازية في الملهاة للسخرية منها واعتبارها أمثلة أخلاقية سيئة يجب تجنبها ، وعدم اظهار العنف والقسوة امام الجمهور المشاهد او القاريء ، فان ذلك لا اثر له في مفهوم الادب العربي القديم .

● وقد كانت وحدة الموضوع الاساسي الذي يدور حوله النص الأدبي الكلاسيكي في الغرب وعد ارسطو وحدة الموضوع من الوحدات الاساسية التي لا يمكن تجاهلها عند كتابة أي نص أدبي وأكد ذلك من بعده هوراس في العصر الروماني وبيالو في عصر النهضة .

● بينما نجد ان السمة الغالبة على القصيدة العربية القديمة عدم الالتزام بوحدة الموضوع واصبح نموذج القصيدة العربية القديمة يعتمد على تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة بل فاخر الشعراء بوحدة البيت واعتزوا ببيت القصيد وكانت عبارة ( افضل بيت في القصيدة ) متولة تدور على السنة النقاد العرب القدماء .

● ومن هنا اختلف النقد الكلاسيكي عن النقد العربي القديم فاذا كان كتابا من الشعر لارسطو وهوراس يمثلان النقد اليوناني والروماني فان كتاب ( فن الشعر ) لبيالو في القرن الثامن عشر سار على اثرهما وعد بوالو كتاب فن الشعر لارسطو انجيلا يجب الا يحاد عنه بالنسبة للادباء الكلاسيكيين الجدد .

بينما نجد للعرب نقدا خاصا بهم نبع من طبيعة ادبهم . وما صحيفة بشر بن المعتمر الا مثال واضح على ذلك . هذا بالاضافة الى الكتب النقدية العربية الاولى ( كالشعر والشعراء ) لابن قتيبة ، و ( طبقات الشعراء ) لابن سلام ، حتى اذا ما ازدهرت حركة الترجمة وترجم كتاب ( فن الشعر ) لارسطو الى العربية في العصر العباسي لم ينجح المتأثرون به في تطبيقهم اسسه على الادب العربي كما حدث لقدامة بن جعفر في كتابه ( نقد الشعر ) لانه طبق اسس الشعر المسرحي الاغريقي على الشعر الغنائي العربي دون النظر الى اختلاف الجنسين الادبيين ، وتأثر النقاد العرب المتأخرون بكتاب ( فن الخطابة ) لارسطو اكثر بكثير من تأثرهم بكتاب فن الشعر .

● يضاف الى ذلك ان الادب الكلاسيكي يتصف بسمة ( الانسانية ) التي تعني الخصائص والصفات الانسانية المشتركة بين البشر من عواطف

واخلاق وسلوك وافكار واخيلة وعادات وتقاليده — وبالأذات تلك التي تتصف بها الطبقة الارستقراطية — بينما نجد الادب العربي القديم يهتم بالسمات الفردية للانسان — الشعراء الصعاليك مثلا — الى جانب عنايتهم بالصفات الانسانية العامة . هذا مع الاختلاف البين بينهما في العادات والتقاليد والسلوك والامكار والاخيلة . ومن هنا برزت السمة الفردية الذاتية على الادب العربي القديم وطفقت الفئائية في الشعر على الانواع الشعرية الاخرى ، بينما برزت سمة الموضوعية في الادب الكلاسيكي وطفى الشعر المسرحي على الانواع الشعرية الاخرى . كما برز ( المعقول ) كسمة اساسية في الادب الكلاسيكي الغربي والمعقول هو كل ما يمكن ان يقع ، اي ما وقع فعلا او ما يمكن وقوعه ، ويخرج عن المعقول كل فعل شاذ وان وقع فعلا . فالسمة الواقعية — التي تناسب اخلاقيات الطبقة الارستقراطية — هي السمة البارزة في الكلاسيكية الجديدة . بينما نجد ان الخيال يلعب دورا كبيرا في الشعر العربي حتى قيل بان افضل الشعر اكتبه . وهل نجد ابرز من قول عمرو بن كلثوم في معلقته التي القاها بين يدي عمرو بن هند دليلا على ذلك :

ملانا البر حتى ضاق عنا      وسطح البحر نملؤه سفينا

اذا بلغ الفطام لنا صبي      نخر له الجبابر ساجدنا

● اما اذا رجعنا الى طبيعة الحضارتين العربية — في عصورها المختلفة — والاوروبية — في العصور اليونانية والرومانية وعصر النهضة الاوروبية ( الرينسانس ) — لوجدنا اختلافا جذريا بين الفلسفة اليونانية والفلسفة العربية الجاهلية وبين الفلسفة المسيحية وفلاسفة عصر النهضة وبين الفلسفة الاسلامية .

ولا يشك احد بان الاساس الحضاري لاي امة من الامم هو اساس فلسفي يبلور بعد ذلك العوامل الاخرى — السياسية والاقتصادية والاخلاقية والاجتماعية والادبية — حسب منظوره الخاص . وبالتالي فان المذاهب على اختلاف انواعها تنشأ نتيجة لهذه الاسس ، ويكون بعد ذلك لكل حضارة مذاهبها الخاصة بها . ومن هنا جاء قول مندور : « فانه من السهل ان نلاحظ ان الادب العربي قد ظهرت فيه هو الآخر منذ اقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين او المتلاحقين كما نلاحظ ان الشعر العربي رغم طغيان التقليد عليه قد

تطور ... بل لقد أحدثت بعض قبائل العرب فنونا شعرية قائمة على مزاج أو فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بني عذرة ... ومع ذلك فقد شهد الادب العربي القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة ابي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية ... وفي الحق ان مذهب البديع ، اي مذهب الجديد لم يظهر فجأة ... » (٣) وبعد ان تحدث مندور عن المذاهب العربية القديمة قال : « وبالرغم من هذه الحقائق فائنا لا نستطيع ان نزع ان الادب العربي قد تتابعت فيه مذاهب الادب المختلفة الواعية المستندة الى اسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الادب الغربية وهذا شيء طبيعي لان المذاهب الادبية العامة لم تأخذ في الظهور في العالم الغربي الا منذ عهد النهضة والبعث العلمي اي منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشري بعد ان خرجت الانسانية من ظلام القرون الوسطى » (٤) . ويقول صفاء خلوصي في هذا الصدد : « ان المذاهب الادبية نشأت ودرست وصنفت في الغرب » (٥) . ولكنه لم يوضح موقفه من تطبيق المذاهب الادبية الغربية على الادب العربي القديم . ويتردد رشيد العبيدي في ذلك فيقول : « لذلك اجدني غير مقتنع بان نخص كل عصر من العصور الادبية بنوع من انواع الأدب فنقول : ان الادب العربي في عصره الجاهلي والاسلامي ادب كلاسيكي وانه في العصر العباسي ادب رومانتيكي ... وسبب ذلك ان صفات تلك الأنواع الادبية نجدها متوفرة باجمعها في العصر الواحد » (٦) . ولكنه يعمد ليطبق المذاهب الادبية الغربية على الادب العربي في عصوره المختلفة « ولنظام الفائدة اجمل العناصر الاساسية التي يتألف منها الادب الكلاسيكي واضرب لها الامثال من ادبنا العربي » (٧) . وهكذا يقحم نماذج من الشعر العربي القديم والحديث على اسس المذاهب الادبية الغربية التي يعرضها — الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية والوجودية — اطلاقا دون تحييص او جدل علمي .

وبعد ، فاذا رفضنا طرح ظل المذاهب الادبية الغربية على الادب العربي القديم لانها ظهرت بعد عصر النهضة الاوروبية وكانت الامة العربية آنذاك في عصر الظلام والتخلف الذي اصابها من جراء توالي الاقوام المعادية لها عليها ، فلا يصح إذا ان نطرح تسميات المذاهب الادبية الغربية تجاوزا على الادب العربي في عصوره القديمة ويكون من الاصح ان نسمي الادب العربي في عصوره القديمة باسم الادب العربي القديم وتدرسه في اطار المدارس الادبية التي ظهرت فيه ونبتعت منه عبر عصوره تخلصا من اللبس والخطأ .

ولكن ماذا نقول عن الادب العربي الحديث الذي بدأ منذ عصر النهضة العربية والتي حددها مؤرخو الادب بدخول نابليون الى مصر عام ١٧٩٨ ؟ الجواب على هذا السؤال سأتناوله في صدد الكلاسيكية الجديدة والادب العربي الحديث .

### الكلاسيكية الجديدة والادب العربي الحديث :

يطلق بعض الكتاب اسم الكلاسيكية او الكلاسيكية الجديدة على ادب ( مدرسة المحافظين ) المدرسة التقليدية التي ترأسها محمود سامي البارودي ومن تبعه مثل شوقي وحافظ في مصر والكاظمي والرصافي والزهاوي في العراق والتي احتذت حذو القصيدة العربية القديمة في البناء والصياغة والفخامة والجزالة والعناية في اختيار الالفاظ القديمة الفخمة والاهتمام بالموسيقى الشعرية والعروض والقوافي والسر وراء الاغراض الشعرية المتعددة، في القصيدة الواحدة والتبسك بالتشبيه والاستعارة والمحسنات اللفظية والمعنوية والاهتمام بالشكل على حساب المعنى واعتبار بيت القصيد هو الهدف الاساسي . وان اكتمال المعنى في البيت الواحد هو اساس الشعر وبمعنى آخر احتذاء القصيدة القديمة خطوة خطوة . يقول داؤد سلوم : « وفي شعرنا الحديث هناك البارودي الذي احيا الكلاسيكية القديمة وكذلك حافظ وشوقي والزهاوي والرصافي في العراق ومدرستهما ولعل معظم الشعر العربي الخاضع لاوزان الخليل وبلاغة الاقدمين يعتبر ادبا كلاسيكيا اذا ما اشترك الموضوع في ذلك » (٨) .

مثل هذا الكلام لا يصمد امام المباحكة العقلية ، فاذا كنا قد نفينا سابقا تسمية الادب العربي القديم بالادب الكلاسيكي — للاسباب التي اوردناها سابقا — فلا يصح من باب اولى ان نطلق على المدرسة التي سارت على منوال الاقدمين في الصياغة الشعرية واحتذت القصيدة العربية القديمة احتذاء تاما اسم الكلاسيكية الجديدة . بل يمكن ان نطلق عليهم اسم ( المدرسة التقليدية ، المدرسة المحافظة ، المدرسة الاتباعية ) فهي ليست مذهباً اصلاً لانها لم تعتمد على فلسفة واضحة ثابتة قدر محاولتها احياء القديم بعد ان درست معالمه وعفي اثره بسبب السبات الطويل الذي مرت به الامة العربية منذ سقوط بغداد على ايدي التتر عام ٦٥٦ وحتى دخول نابليون الى مصر مروراً بالاستعمار العثماني الذي كان يرى في سياسة التجهيل الاساس الاول في السيطرة والاستغلال .

ويؤكد مندور ذلك وهو يستعرض بدء ظهور المذاهب الادبية نسي الغرب بقوله : « بينما ظلت مصر والعالم العربي كله غارقين في ذلك الظلام حتى بدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها في العالم الغربي بما يقرب من أربعة قرون . ثم حاولنا جاهدين أن نعوض ما فات وأن نلاحق ركب الانسانية العام » (٩) .

ويقول سليم النعيمي : « لن اتحدث في هذا المقال عن المذاهب في ادبنا العربي الحديث فنهضتنا الادبية لا تزال في طفولتها ، لم يتهيأ لها بعد أن تقف على ساقيها وتنشق لها طريقا واضح المعالم بين الاهداف . ولم يقدر لها بعد أن تنشيء لنا ادبا له خصائصه القومية وصفاته الخاصة يستطيع أن يقف الى جانب الآداب العالمية الحديثة » (١٠) .

ونستنتج من كل ذلك أن مدرسة المحافظين لم تتأثر بالادب الكلاسيكي الاوروبي قدر تأثرها بالادب العربي القديم . وقد يسأل متسائل ما قولك بالشعر على لسان الحيوان والشعر التمثيلي عند شوقي ؟ الجواب على هذا السؤال بسيط جدا . تأثر شوقي بلافونتين وخاصة بشعره على لسان الحيوان ونظم على منواله ، وقد ترجم محمد عثمان ، جلال كتاب الامثال للافونتين الى الشعر العامي المصري ولكن لافونتين نفسه تأثر بالادب العربي القديم ويكتب ( كليله ودمنة ) لابن المقفع على الاخص وبالحكايات على لسان الحيوان المنقولة الى أوروبا عن الصينية والهندية والفارسية والتي ترجمت الى العربية منذ بداية العصر العباسي « لافونتين شاعر فرنسي .. وكتابه الامثال أشهر الكتابين .. وقد نظم فيه كثيرا من القصص .. على السنة الحيوان من امثال تلك التي في كليله ودمنة بل أن كثيرا منها مأخوذة من كليله ودمنة الذي ترجم الى اللغات الاوروبية في القرن الرابع عشر .. وقد ترجم قسيس اغريقي في القرن الرابع عشر كثيرا من القصص الشرقية ونسبها الى ايسوب » (١١) . وما تأثر شوقي الا تأثر غير مباشر بالادب العربي القديم نفسه .

اما عن شعره التمثيلي فلا أجد فيه شعرا مسرحيا كذلك الذي ازدهر في أوروبا في عصر النهضة بل هو شعر تطغى عليه السمة الغنائية وتضعف فيه التقنية المسرحية ، وفي الامكان قراءة مسرحيات شوقي كتقصيدة شعرية طويلة او تحويلها الى اوبريت غنائي دون غناء كبير ، ويؤكد شوقي ضيف هذه المقولة « قد رجعت في تصويري لشخصية شوقي الى مسودات لبعض مشاهد من مسرحية ( مجنون ليلى ) فلاحظت أن حوار المتحاورين فيها لا يتصل بالصورة التي يجري بها في المشاهد فاستنتجت أن شوقي

كان يعد الحوار على نحو ما يعد الابيات في قصيدته الغنائية . فهو يكتب  
اولا قطعاً جميلة ثم يرتبها على النسق الذي يريده في الحوار » ( ١٢ ) .  
وليس هذا هو البناء المسرحي بأي شكل من الاشكال . لان لغة المسرحية  
الشعرية تختلف عن لغة القصيدة الغنائية وقد طغت الالفاظ الغنائية  
على مسرحيات شوقي على التقنية ، كما ان الكلاسيكية الجديدة في  
اوروبا نشأت نتيجة لتطور العلوم والفلسفات والاستكشافات والمخترعات  
الحديثة وتطور الحياة في اوروبا نتيجة للظروف الاقتصادية الجديدة التي  
ولدت ظروفا اجتماعية وسياسية جديدة لم نجد لها مثيلاً في الوطن العربي  
في الفترة التي ازدهرت فيها المدرسة التقليدية ازدهارا كبيرا منذ الربع  
الاخير من القرن التاسع عشر وحتى الربع الاول من القرن العشرين .

لذا يجد الباحث ان من الخطأ الكبير اطلاق تسمية ( الكلاسيكية الجديدة )  
على ادب المدرسة التقليدية العربية وافضل اسم يطلق عليها هو اسم  
( المدرسة التقليدية ) لانها احتضنت الادب العربي القديم في الشكل وكثيرا  
ما احتضنته في المضمون أيضا ، وما الاغراض التي وسمت بالتجديد الا  
مؤثرات بيئة جديدة كان على الشاعر ان يتأثر بها والا لما سمي شاعرا ،  
فالتجربة الشعرية الاصلية هي الحد الفاصل بين الشاعر والناظم ، لذا  
كان من الضروري ان يتأثر شعراء المدرسة التقليدية ببيئاتهم وبظروفهم .  
وما شعر وصف الحرب والمخترعات وشعر الحنين عند البارودي الا  
صورة لهذه المؤثرات البيئية ، وكذلك الشعر السياسي عند شوقي وحافظ  
والرصافي والزهاوي .

ويمكننا ان نسمي هذه المدرسة بمدرسة المحافظين لانها حافظت  
على روح القصيدة العربية القديمة وشكلها . ولم تحاول ان تفرط بها  
وكثيرا ما تأثرت بموضوعها ، وبدا الشاعر العربي وهو الذي يعيش في  
المدن العامرة والقصور الفخمة وكأنه يعيش في الصحراء ، فهو يتحدث  
عن الرثم والمها ، واطلال الحبيب وريح الصبا كما كان يتحدث الشاعر  
العربي القديم .

ويرى الباحث ان بالامكان تسميتها ايضا بالمدرسة ( الاتباعية ) لانها  
تبعت الشعر العربي القديم في اصوله واسسه وعدته مثلاً الاعلى . وان  
كنت لا اميل الى هذه التسمية بالنسبة للادب الكلاسيكي الغربي رغم ان  
كلا من احمد امين وزكي نجيب محمود اثبتا هذه التسمية في كتابهما ( قصة  
الادب في العالم ) ( ١٣ ) . لان لفظة ( كلاسيكي ) هي اللفظة الاصلية لهذا  
المذهب — كما اوضحت سابقا — ولان ترجمتها الى العربية اخذت لفظها

الأصلي كسائر المخترعات الحديثة المتداولة « ولا تسوغ ترجمته بلفظ اتباعي.. لانه لايعني ترجمة أي من هذين اللفظين Class, Classic» (١٤) بينما تصلح تسمية ( المدرسة الاتباعية ) على الادب العربي في عصر النهضة فقط .

وفي الختام ، أجد اطلاق اسم الكلاسيكية على الادب العربي قديمه وجديده ، ليس صحيحا ولا حاجة بنا الى اقتباس جبل أجنبية عنا في الوقت الذي تمدنا فيه لغتنا المعطاء بمفردات لها دلالتها الصحيحة ، فأدب العصور العربية القديمة هو أدب قديم وأدب عصر النهضة ، هو أدب تقليدي أو محافظ أو اتباعي .

**الدكتور عمر محمد الطالب**  
كلية الآداب — جامعة الموصل

- (١) داؤد سلوم ، النقد الأدبي ، القسم الثاني ، ص ١٣٣ .
- (٢) محبوب ، الشريف الرضي ، ص ٥٠ .
- (٣) مندور ، الأدب ومذاهبه ، ص ٢٤ — ٢٥ ، ٢٧ .
- (٤) صفاء خلوصي ، دراسات في الأدب القرون والمذاهب الأدبية ، ص ١٧٠ .
- (٥) رشيد المبيدي ، المذاهب الأدبية الحديثة ، ص ٧ ، ١٠ .
- (٦) داؤد سلوم ، النقد الأدبي ، ص ١٣٣ .
- (٧) مندور ، الأدب ومذاهبه ، ص ٢٧ .
- (٨) سليم النعمي ، المذاهب الأدبية الحديثة ، المعلم الجديد ، العدد ٢٠٣ ، ١٩٥٠ .
- (٩) عمر الشوقي ، في الأدب الحديث ، ص ٩٠، ٩١ . الهامش «١» : الهامش «٢» .
- (١٠) شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ص ٦٦ ، ويؤكد هذا الرأي في كتابه « شوقي شاعر العصر الحديث » .
- (١١) أحمد أمين وزكي نجيب محمود ، قصة الأدب في العالم ، ص ٤١٣ .
- (١٢) صالح مهدي الشريدة ، المذهب الكلاسيكي ، ص د .





# صوفية

## مذاهب

مَا غَبَّتْ عَنْ بَالِي وَلَا خَاطِرِي  
وَاسْمُكَ فِي سَمْعِي أَنْشُودَةٌ  
جَوَارِحِي تَرْشَقُ أَنْفُسَهَا  
وَيَسَّحُ الْمَجْبُونِ وَيَا بؤْسَهُمْ  
تَضْطَرِعُ الْآهَاتُ فِي صَدْرِهِ  
فَيُرْسِلُ الْآنَاتُ مِنْ قَلْبِهِ  
يَشْقَى بِدُنْيَا الْحُبِّ فِي عَيْثِهِ  
أَنْفَاسُهُ تُحْرِقُ مِنْ حَرِّهَا  
أَوْهَامُهُ فِي الْفِكْرِ مَضْلُوبَةٌ  
وَفِكْرُهُ تَضْرِبُ أَوْهَامُهُ

وَأَنْتَ أَنْتَ النُّورُ فِي نَازِلِي  
تَسْرِي كَمَا الصُّهْبَاءُ فِي سَائِرِي  
كَأَنَّهَا مِنْ عَالَمٍ آخِرِ  
مِنْ كُلِّ صَبٍّ حَالِمٍ حَائِرِ  
وَتَفْتَلِي كَالْمَرْجُلِ الْفَائِرِ  
تَقْطَعُ الْأَحْشَاءَ كَالْبَانِيزِ  
وَتَمْعُهُ كَالهَاطِلِ الْمَاطِرِ  
فِيَالَهُ مِنْ عَاشِقٍ شَائِرِ  
وَعَقْلُهُ فِي غَيْثِ السَّائِرِ  
فِي مَهْمَةٍ مُضْطَرِبٍ دَائِرِ

ثُمَّ يَخْضِي وَقَلْبُهُ  
يَالَهُ مِنْ مَعَذِبِ  
يَنْتَزِي مِنْ الْأَلَمِ  
هَذِهِ الضَّعْفُ وَالسَّقَمِ

# العاشقين

شعر: عبد الله زكريا الانصاري

يَسْعَدُ فِي أَحْزَانِهِ نَازَةٌ      وَتَازَةٌ يَشْقَى بِأَفْرَاجِهِ  
مَذْبُذَبٌ بَيْنَهُمَا خَالِيزٌ      نَشْوَانٌ سَكْرَانٌ بِأَتْرَاجِهِ  
مُتَيِّمٌ قَدْ عَبَّ كَأَسَى الْهَوَى      وَعَلَّ خَمَرَ الْخُبِّ مِنْ رَاجِهِ  
يَصْرَعُهُ الْوَجْدُ وَيُودِي بِهِ      فِي لَيْلِهِ الدَّاجِي وَإِضْبَاجِهِ  
وَعَقْلُهُ يُوْشِكُ مِنْ حَيْرَةٍ      أَنْ تَنْطَفِي شِعْلَةٌ مِضْبَاجِهِ  
وَفِكْرُهُ فِي قَلْبِهِ تَائِلَةٌ      فِي غَيْهِ مَا بَيْنَ أَشْبَاجِهِ  
يَا أَيَّتُهَا الْهَائِمُ فِي مَهْمِهِ      أَضَاعَ فِيهِ كُلَّ أَقْدَاجِهِ  
رَوْضَ الْمَتَى كَمْ وَدَّ أَنْ يَجْتَنِي      مِنْ وَرْدِهِ الدَّانِي وَتَفَاجِهِ  
مَا نَالَ غَيْرَ الْحُزْنِ يَخْبَأُ بِهِ      وَلَا اهْتَدَى مِنْ نَصْعِ نَصَاجِهِ  
أَضْحَى غَرِيبَ الْحَالِ فِي عَيْثِهِ      وَفِي أَمَانِيهِ وَأَفْرَاجِهِ

•••

رَاحَ فِي سَوْرَةِ الْهُمُو      مَ وَفِي سَوْرَةِ الْحَنِّ  
سَابِحًا مِنْ عَذَابِهِ      فِي بَحَارِ مِنَ الشَّجَنِ

•••

تُرِيحُ عَنِّي بَعْضَ هَذَا الْعَذَابِ  
فَيَسْتَهْلُ الدَّمْعُ مِثْلَ السَّحَابِ  
وَمِنْذُ فُجِّرِ الْعُمُرُ فُجِّرِ الشَّبَابَ  
مَا كَانَ يَوْمًا بَيْنَنَا مِنْ حِجَابٍ  
أَوْ تَأَنَّنَ الدُّنْيَا لَنَا بِالذَّهَابِ  
مُفْتَرَّةً نَرَشْفُ شَهِدَ الرِّضَابِ  
نَصُوعُهَا بِالْكَلِمَاتِ الْعَذَابِ  
وَحُرْقَةِ الْوَجْدِ وَنَارِ الْعِتَابِ  
نَدْخُلُ مِنْ رُوحِ الصَّبَا كُلَّ بَابٍ  
فِينَا جَدِيدُ الرُّوحِ غَضُّ الْإِهَابِ

يَا فِتْنَةَ الْعَاشِقِ هَلْ لَفْتَةٌ  
أَبْكِي وَيَبْكِي الشَّمْعُ نَوْمًا مَعِي  
إِلْفَيْنَ كُنَّا مِنْذُ فُجِّرِ الصَّبَا  
كُنَّا وَمَا زِلْنَا أَلْفَيْنِ هَوَى  
نَبْقَى شَبَابًا فِي طَلَابِ الْمَنَى  
وَمِنْ ثُغُورِ الشَّعْرِ مُزْدَانَةٌ  
نَهْوَى الْمَعَانِي فِي أَغَانِينَهَا  
وَنُطْرِبُ الْقَلْبَ بِذِكْرِ الصَّبَا  
يَشِيبُ فِينَا الْعُمُرُ لَكُنَّا  
نَحْنُ خَلِيفَانِ وَعَهْدُ الْهَوَى

نُمَّ فِي الْوَزْنِ وَالرُّوْيِ  
رَائِحَ شَائِخٍ قَوِيٍّ

فِي الْمَعَانِي نَشِيدُنَا  
كُلَّ بَيْتٍ نَشِيدُهُ

تَضْرِبُ فِي الْوَهْمِ وَلَا تَسْكِينُ  
مَا بَيْنَنَا مِنْ عَالَمِ النَّاهِيْنَ  
وَتَبْتَغِي فِي الضَّبْرِ عَيْشًا أَمِينُ  
إِلَّا وَأَضْحَى فِي ضَلَالٍ مُبِينِ  
مَسٍّ ، وَهَذِي حَالَةُ الْبَائِسِينَ  
قُلُوبُهُمْ تَخْفِقُ فِي كُلِّ حِينِ  
فِي حُبِّهِمْ مِنْ غَيْرِ أَمْرٍ مَكِينِ  
وَالْوَجْدُ فِي أَحْشَائِهِمْ مُسْكِينِ  
مِنْ عَالَمِ الْوَاقِعِ مُسْتَسْلِمِينَ  
سَكْرَى ، وَهَذَا مَذْهَبُ الْعَاشِقِينَ

يَا أَيُّهَا السَّائِرُ فِي غَيْهِ  
هَلْ أَنْتَ إِلَّا بَعْضُ حِلْمٍ سَرَى  
تَطْوِي الْحَشَا وَجْدًا وَلَا تَنْتَبِي  
الْحُبَّ سَهْمَ مَا أَصَابَ أَمْرًا  
يَخْبِطُ فِي الْأَرْضِ كَمَنْ هَدَهُ  
يَمْضُونَ فِي أَوْهَامِهِمْ خُسْعًا  
يَا لِلْمُحِبِّينَ إِذَا مَا مَضُوا  
فَرَاهُمُ صَرَعَى خِيَالَتِهِمْ  
يَمْضُهُمْ مَضًّا وَيَسْتَلْهُمُ  
أَضْنَاهُمْ الْوَجْدُ وَعَاشُوا بِهِ

كُلُّ صَبْرٍ مُعَذِّبٍ      فَاقْدِرِ الْعَقْلَ وَالنَّظَرَ  
يُنْمِرُ الْكَوْنُ حَوْلَهُ      صَوْرًا تَلَوَّهَا صُورًا



يَا مَنْ هَوَاهُ فِي الْحَشَا عَاصِفٌ	يَسْتَدُّ مَثَلِ النَّارِ بَيْنَ الْهَشِيمِ
قَدْ نَالَ مِنِّي الْوَجْدُ هَلْ نَظَرَةٌ	تَذُودُ عَنِّي حَرَّ هَذِي الْجَحِيمِ
حَبِّكَ حَبًّا لَا أَرَى مِثْلَهُ	بَيْنَ الْحَنَائِي رَاسِخٌ مُسْتَدِيمٌ
الْعَقْلُ وَالْفِكْرُ أَعَاذَا بِهِ	مِنْ كُلِّ وَاشٍ أَوْ عَذُولٍ لَّيِّمِ
لَكِنَّمَا فِي الْقَلْبِ أَنْوَارُهُ	نُجْيٌ فِي ظِلِّ عَذَابٍ أَلِيمِ
يَا بِهِجَةَ الرُّوحِ وَيَا فِتْنَةً	هُبِّي عَلَى الْقَلْبِ هُبُوبَ النَّسِيمِ
وَأَدْرَكِيهِ مِنْهُكَ مُتَعَبًا	وَأَنْقَلِبِيهِ مِنْ ظُلَامٍ بَيِّمِ
فَأَنْتَ أَنْتَ الْكَبُّ أَنْتَ الْمَنَى	أَنْتَ الْهَنَا بَلْ أَنْتَ التَّعِيمِ
أَعِذْ حَبِّي بِكَ أَنْ يَنْتَنِي	مِنْ غَيْرِ وَدٍّ أَوْ مَقَامٍ كَرِيمِ
عَيْنَاكَ فِي عَيْنِي أَنْتَ الَّذِي	أَنْزَلْتَ لِي دَرْبِي بَيْنَ الْفَيْسُومِ

ARCHIVE

أَقْطَعُ الْمَرَّ فِي الصَّبَا      بِكَ وَالْوَجْدُ كُلُّهُ  
الْهَوَى وَيَحَهُ الْهَوَى      لِيَنْتَنِي مَتَّ قَبْلَهُ



عبدالله زكريا الانصاري  
— الكويت —

# السيبيعي في السقووط الآلة على

شاعرنا صبح المعصية والآلة  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من المواهب التي واكبت شعراء المرحلة الحديثة يعقوب السبيعي الذي قدر له أن يشارك مشاركة مرموقة في إبراز الشعر الكويتي الحديث ، وأن يرتفع صوته فيلمس وجدان المتلقي .  
تمتاز قصائده بطابع فني ونفسي متميز وبأسلوب متالق حي جذب الجمهور اليه وانتزع منه التصفيق الحاد .



والسبيعي في الكويت شاعر الشباب المتفوق الذي لا يقل عن  
سابقه العدواني . الفايز . الوقيان . خالد الزيد . علي السبتي ، وعبد  
الله العتيبي من حيث الالتزام بمنطق البيان الذي يقوم على خصائص في  
القول والبلاغة .  
استطاع بجدارته وموهبته الشعرية ان يستخدم التراكيب العربية

في التعبير ، وقد فتن عشاق الشعر ببعض قصائده كما أشاد الشعراء  
السابقون بموهبته والتزامه بقواعد وخصائص محكمة لبناء قصيدته التي  
تقف وراء روعة القول ...

في قصيدة ( الحيرة ) يجمع بين الهدوء والثورة والرفض ثم الشكوى  
من بعض الناس الذين اعتنقوا اللؤم واختلسوا الحق ..

ردوا علي ملامحي وصفاتي  
يا من ذهبتم بالذي هو آتي

يا سادتي ردوا علي براعتي  
وحصافتي ردوا علي صلاتي

ما هكذا وجهي ولا كانت يدي  
تحتي ولا الذات المريضة ذاتي

ما عدت اعرف كيف ابلغ منزلي  
منذ اختباتكم في جميع جهاتي

ردوا علي نقاء انفاسي فقد  
علق الغبار بأضلعي ولهنتي

ردوا علي الوقت كي ادري متى  
ترتد روعي او تحين وفاتي

ثم يمضي الشاعر معتصما بأخلاقه فيتعالى على الانسياق فيما  
الناس فيه من ضلال وما في الحياة من شرور :

ما زلت اطوي الليل محتطباً به  
والتيه يطوي رحلتي وشتاتي

حتى ارتميت ولست اذكر ما الذي  
قد كنت أفدي وصله بحياتي

فانا المضيع في زمان ضائع  
والسبيل يجرف للضياع هداتي

والشاعر يعقوب السبيعي يتخذ من شعره الوجداني وسيلة لمعالجة  
كثير من المواضيع والقضايا التي تلتصق بالواقع حيناً ثم التحليق في  
اجواء الخيال الغائم احياناً أخرى .

أما الحالة النفسية أو العاطفية لديه فهي خطوط والوان أساسية تظهر في صوره الفنية التي تمتزج بخطوط الموضوع النفسي أو العاطفي امتزاجا كاملا .

وقصائده في « المسقوط الى الاعلى » كتصائد خليفة الوقيان يجب أن تؤخذ بظاهر الفاظها ، إذ أن المعاني التي يهدف اليها مستترة وراء معان أخرى أبعد منالا وأقوى حجة .

في هذه الابيات نجد الشاعر يمزج الحب بأحوال النفس فتبدو صورته الشعرية هادئة شجية ثم حادة صاخبة ..

يحدثني النقاء بها حديثا

له في صمت احزانني رنين

فاين اذا دنيت مني ارتياحي

واين اذا نأت عني اليقين ؟

ويكسو نور عينيها الليالي

شفافية فيكشف السدوفين

يفجر صوتهما نبعا رحيما

باغماقي فتختر الجبين

فاسقي كل خضراء بدري

وأكسر كل غصن لا يلين

ويعتوب السبيعي من حيث الشكل يتوخى سهولة التعبير في تناسق فني متأنق ومتناسك من خلال اختيار الكلمات المعبرة الموحية .. وهو الى جانب المعاني العاطفية والاحاسيس الوجدانية ضمن غزلياته الكثير من آرائه الخاصة .. يقول في قصيدة « آلام الخطى » :

يا حبيبي أسلمتني محسن

لهوم هي من حولي فلك

قسما ما مد في عمري سوى

تurf الشوق بقلب هو لك

اذ حملت الصعب فوق الصعب في

مسلك للحزن موصول الحلك



قد سألت الله أن ينقذني  
حين أوحى الله لي أن أسالك

أما المضمون فيعقوب بهتم بالمعاطف وبالإنسان وانعكاس ذلك على نفسه وذاته ، ففي قصيدة « قال الراوي » يصور الشاعر انعكاس الحدث على نفسه من خلال حركة تزواج بين العالم الخارجي والوحدان الباطني في صيخته واحتجازه .

مسخو العذل بصدري ثم قالوا انت ظالم  
وحشوا بالوهم عيني ، وقالوا انت واهم  
ثم خاطوا جفني الاسفل بالاعلى وقالوا انت نائم  
لطفوا بالدم اشيائي وقالوا انت آثم  
قتلونني بضغ مرآت وما زلت قائم

ثم يجيب على تلك الصيحات الملهوفة فندرك من خلال اجابته النظرة التي يمتزج فيها الفكر بالخيال الشعري والتأمل :

سوف اذرو من عظامي البيض في الاحداث ومضا  
وسابقي ظفري النابت للمشبوه رفضا  
فاذا صفت طبول الفاب للخفاق نبضا  
ورأيت الضميم بيني لمطاش الطير حوضا

فسارضى ..

.. وسارضى

التأمل الذي يحمل مضامين فكرية صفة غالبية على الديوان ..  
ونستطيع أن نفرق بين النزعة الفكرية المتأملية وبين النزعة الوجدانية  
الخيالية في قصيدته « السقوط الى الاعلى » ..

كان لا يففو فاغفى	ليرى الاحلام اصفى
ليرى خلف الليالي	اوجهها تملك وصفا
يحمل الدرب ويسمى	نحوها يسحب حرفا

بين نعليه وبين الراس شيء ليس يخفى  
 قلبه سجن كبير للمنى ، والصدر منفى  
 ظاميء الاجفان يفضي خجلا والعين لهفى  
 يهب الريح نداء هادئا يكتم عصفا

الى جانب ذلك للشاعر اشعار غنائية ناجحة كما كتب في الموشح  
 وفي المساجلات الشعرية ..

كتب الشاعر خليفة الوقيان قصيدة هجاء بعنوان « كلاب الصيد »  
 وجهها الى صديقه يعقوب السبيعي ، وضمنها الكثير من آرائه الخاصة  
 بالنيل من المتكبرين والاستهزاء بالمرائين والمخادعين الذين يسرقون  
 الحقيقة ويتناولون على الصدق بالضلال . يخاطب الشاعر صديقه باسم  
 ابنته البكر « لنا » :

ابا لنا هل الكويت اليوم وكر للخنا  
 اما ترى كيف بفا ث الطير تلهو حولنا  
 وكيف تختال كلاب الصيد تيهنا بيننا  
 ورب وجهه من جالو د الثعلب أدنى معدنا  
 قد رضع المتكبر والفحشاء حتى احصنا  
 فلا يرى الا هذا ء يمتطى ان دهننا  
 لو نطق الاموات في الد قاع لضجوا حزنا  
 يمشي على الارض كما نمشي فيا بؤس الدنيا

نريد عليه يعقوب السبيعي بقصيدة جوابية مؤيدا آراء صديقه  
 الشاعر تقتطف منها هذه الابيات :

يا صاحبي والحرف في عينيك يابى الوسنا  
 ابصرت اذ ارمد ليل الخائنين الاعينا  
 فاسحق بنعليك خفافيشا تدب حولنا  
 واهزا بمن يحسب حجب الشمس امرا هينا

واربط على أصداغ من يابى الرشاد الرسنا  
ف فوق قلبه انحنى عنكب يرفو كفنا  
من دس سم نابيه فامدد اليه برثنا  
واقفا بعينيه العمى لكى يراك محسنا

وكما استطاع العدواني والفايز والوقيان وخالد الزيد ان يجتقوا في  
شعرهم تميزا عصريا ملحوظا استطاع يعقوب السبيعي ذلك .  
فهناك سمة وجدانية في شعر هؤلاء الشعراء وهي وحدة احساسهم  
ورغبتهم في ابراز هذا الاحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان  
والتاكيد ، فيكون البناء اللغوي في القصيدة معتمدا احيانا على  
الاستفهام او التعجب او النفي .

في قصيدة « تساؤلات » جدل عقلي يمزج فيه الفكر بالشعور ايضا  
نجد في أبياتها الاستفهام والنداء والمقابلة ..  
كمقابلة مجدية ومعشبة في البيت الاتي : -

كيف تبدو اليوم ارضي مجدية  
وهي ملء الامس حلى معشبه

<http://Archivebeta.Sakn.com>

ومقابلة تختفي وتبدو  
خيئنا بالامس مرت فوقها

تختفي اللة تبدو الكوكبه

ثم مقابلة عالا وانحدرنا :

يا نهار الحب يا امسا عالا  
وانحدرنا عنه نبغي طلبه

ويعقوب السبيعي يجمع بين الهدوء النادر وبين التمسك بالمبادئ  
الاخلاقية ، فعلى الرغم من انه نظم في الحب والعشق الا انه كان نزيها  
عف اللسان .

ومعظم غزلياته نابع من فكره ووجدانه فهو ينظم ما يحسه ويشعر  
به فبيث بكل ما في قلبه من حرارة واحساس في كل كلمة يقولها لكى  
يعالج مواضيع النفس والحياة .

ان يعقوب قد وفق في التعبير عن افكاره واحاسيسه بغنى وعمق  
واشباع ..  
كما انه وفق في تناول المواضيع الشاخصة الى منطق الاحداث  
ووقعها على النفس والقلب والمجتمع والناس ..  
ونحن من خلال مجموعته الاولى نقف امام شاعر ناضج الموهبة  
والاداء اللغوية .

ليلي محمد صالح  
— الكويت —



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# الناقد

## مبدعاً

أوسكار وايلد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

١٨٥٤ - ١٩٠٠ م

ليمان أخليفي

### كلمة عن الوضع التاريخي

كان الشعب الانجليزي يتقدم في ميدان الصناعة على جميع الشعوب مستولياً بذلك على السوق العالمي، وبالرغم من التحول الفيزيكتوري الكبير في العلم والفلسفة والاقتصاد... الخ، بقي الادب الانجليزي في ذلك العصر متخلفاً. فضلاً عن ذلك فإن التقدم الذي حققته الطبقة المتوسطة انعكست عنه مجموعة من خصائصها الاجتماعية والنفسية.

فقد كانت طبقة ذات نظرة ضيقة الافق، تدعي التقوى والصلاح في أيام الاحاد، بل هي ترتدي قناع الورع في إنجلترا، وتخلعه في فرنسا مع العودة بامراض خبيثة في بعض الاحيان، وهي على الرغم من ثرائها تفتقر الى الحس الفني. يتجلى ذلك في سوقية الاثاث وسوقية الصور القابعة على جدران بيوتها. ومن ابرز نزعاتها «النفعية»، لدرجة انها توظف الأدب لنشر تلك النزعة، فاذا ما تعارض الجمال مع النفعية اكتسب سمعة سيئة. ان غالبية هذه الطبقة قادرة على القراءة وليس على المتابعة والفهم (١).

### رد الفعل

كانت لماثيو أرنولد دعوة. وكانت للانفتاح على فكر القارة وفنها وفلسفتها. ولم تكن تلك الدعوة موجهة ضد ضيق الافق الذي اتصفت به إنجلترا، فضلا عن مخاوفها من كل ما يأتني من فرنسا الا من حيث العموم. فقد كانت في حقيقتها رفضا لحضارة الطبقة المتوسطة.

كانت هذه الدعوة لآرنولد في كتابه: الثقافة والفوضى من بين رد الفعل تجاه المد الحضاري لهذه الطبقة والذي اتخذ اتجاهين:

**الاول :** يتوصل بما يمكن أن يصدم حساسية الطبقة الوسطى بمعطيات الحضارة والتي طبقت سلوكها اليومي والثقافي.

**الثاني :** يلجأ الى «برج عاجي» فكان اعلان استقلالية الفن وتحرره من المجتمع وتقاليد الخلقية، وتحرره من الهدف التعليمي والخلقيات السائدة بل وتجاوزه لمقولة محاكاة الطبيعة. واخيرا اعتبار الجمال المقياس الوحيد للحكم على العمل الفني. (٢)

واذا كانت الرومانسية حركة مضادة للحركة الكلاسيكية التي عنيت بحياة البلاط والمدينة. وكان توجه الرومانسية الى الريف والموروث الشعبي، فان ذلك التوجه عني اساسا بحركة النفس الداخلية وفوراتها، عازفا عن القواعد والمحافظة، ورافضا لها. وذلك بسبب ما توسسته هذه الحركة من مكونات التغيير الكامنة في اهاب ذلك الانسان المغفل، لان حركة الفن للفن، جاءت كحركة متمردة على حركة التكلس الحضاري، اجتماعيا وثقافيا وروحيا. كما أن هذا الترد، كان محاولة لشمول هاتيك الجوانب التي لم تطلها الحركة الرومانسية، ومن ذلك «احساس الانسان بالحزن والقلق والحظيئة والعار، كمت رفضت «تضحية المسيح» بنفسه، وفكرة افتدائه للبشرية بصلبه. (٣) ولم تتوقف عند هذا الحد فقد عاجلت تفاصيل التجربة الانسانية العاطفية فقالت بصنفين من الحب، المثالي والشهواني!

## كلمة عن نظرية الفن للفن :

يرى الفيلسوف «كانت» أن «الجمال المحض لا يتمثل سوى في الشكل» [!] المحض ... يتجلى في الاشكال التي يختفي منها كل مضمون [!] ... وهي أشكال لا معنى [!] لها، كما يتجلى الجمال المحض كذلك في الموسيقى غير المصحوبة [!] بفناء ... واقتراح الجميل بما هو خير [!] يجعل الجميل غير خالص [!] في جماله» (٤)

من خلال هذه الفقرة تتضح مجموعة من المبادئ، التي ترهص لنشوء نظرية الفن للفن. ولعل اول من ألقى بذرة هذه النظرية - بحسب اعتقاده الدكتور غنيمي هلال في كتابه النقد الادبي الحديث - هو الشاعر والناقد وكاتب الأقاصيص الأمريكي، إدجار آلن بو، الذي يقول في معرض الكلام عن القصيدة الشعرية: «اننا لا نجد، بل لا يمكن أن نجد عملاً من اعمال الادب يستحق التمجيد والتخليد أكثر من القصيدة، التي هي قصيدة بالمعنى الصحيح وليست شيئاً آخر غير القصيدة ... الشعر الذي ينظمه الشاعر من اجل الشعر فحسب وليس من أجل أي شيء آخر» (٥)

ثم ها هو تيوفيل جوتييه يتحدث في صحيفة «الفنان»: «نحن نعتقد في استقلال الفن. فالفن، لدينا، ليس وسيلة ولكنه الغاية وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال ليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع - قط - فهم التفرقة بين الفكر والشكل ... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة، إذ ما قصة شكل لا يدل على شيء» (٦)

كنت سأعتقد - لو أن العبارة الأخيرة من هذه الفقرة سقطت لاي سبب - أن جوتييه يرمي من عبارة التي سبقتها «كل شيء جميل هو فكرة جميلة»، بأن الفكرة هي مادة الشكل. وأن الفنان يتعامل معها بطريقة تحيلها الى شكل. وهو منتهى الجمالية - كما يتأتى لي - أن أتصور. إلا أنه يصدر عن قناعة تقول: بضرورة دلالة الشكل على شيء!

وهل يشير ذلك الى نوع من التمايز في التصور بين افراد هذه الجماعة؟ وهل هو تمايز وحسب؟ ما معنى: «نظرية الوحدة الكاملة» التي يدعوها بودلير ... إذ يجمع بين المحافظة على الجمال وملاحظة الواقع بدقة! بل عندما يردد، أن من الحق أن نقول: ان الفن لا يسمو بالروح، ولا يرق بالعادات والتقاليد! فهل هذا مجرد كلام قابل للتأويل؟! لكن بودلير يحيب «الزعة المثالية لدى شعراء دعاة الفن للفن [على وجه التحديد] و يصنفها بأنها صيبانية ... و يقرر أنها مزقة ماتت بها الرومانسية» (٧)

اعتقد ان ما في الأمر، إن هو الا التناقض في حد ذاته. فهل ينسحب على مجمل تصورات الشاعر الواحد؟ في المقدمة التي كتبها بودلير لقصص بو، يقول: «لا يمكن أن

يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق، وإلا كان مهدداً بالموت أو الحشران، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة!! وليس له موضوع سوى الشعر نفسه «٨» بودلير هذا هو نفسه الذي يعيب النزعة المثالية لدعاة الفن للفن، ذلك لأنهم يتجردون من العواطف الانسانية، والاحاسيس الاجتماعية. أوليست تلك الاحاسيس وعيا بمقتضى المجتمع، وهو كناية عن الحقيقة؟ ألا يتناقض بودلير مع نفسه في هذه النقطة بالذات على الاقل؟ ربما أسأت الانطباع!!

يقول فلوبير عن مدام بوفاري: «لم أضع فيها من عواظي أو من حياتي شيئاً، هذا أحد مبادئ... ألا أكتب عن نفسي... لقد حان الوقت أن نعطي للفن، بطريقة لا رحمة فيها، دقة العلوم الفيزيائية» (٩)

هذه الصرامة «الفيزيائية» في الخلق الفني لدى فلوبير لا تحميه من أن ينثر -بحسب تعبير جان برتليسي- في أنغام قصته مدام بوفاري: «احتقاره لأسرة هوميه والبرجواز بين الذين تراههم في حفل جمع الحصاد... وشخصية ايمّا بوفاري، شخصية نجد فيها كل اشتمارته إزاء مجتمع عصره» (١٠)

بعد ذلك يدق فلوبير اسفينه الاخير على أرضية هشّة إذ يقول: «أبدأ... لا سياسة أبدأ [كأن السياسة هي الجهات الأربع]، هذا فال ردي... هذه قذارة [كذا]... ولن تألوا الاجيال جهداً في ان تحترق قسوة أولئك الافراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب النفع، والذين تغنوا لسبب ما» (١١)

وفي صيغ أخرى للتصوير تلثي مع وولتر بيتر الذي يتفق مع ماتيو آرنولد: «على ضرورة رؤية الشيء في حد ذاته... كما أنه لا بد للناقد أن يذهب الى أبعد من هذا، وأن يشغل في الانتاج الفني أو في الحالة العقلية للفنان وهو يشكل عمله... أي أن يبحث عن الصيغة أو المبدأ الفعال أو الدافع وراء العمل» (١٢)

وفي موضع آخر -يرى بيتر- أن الاسلوب هو الرجل لأنه يكشف شخصيته وتفردّه واحساسه بالعالم. وإذا كان الاسلوب هو الرجل بكل ما فيه من حدة وادراك حقيقي، فإنه بالمعنى الصحيح موضوعي لأنه يحتوي على شيء من الروح الانساني عامة. كما أنه يستمد معماره المنطقي من تركيبة الحياة الانسانية ذاتها» (١٣)

لعل الملاحظة على هذه النماذج من التنظيرات لحركة الفن للفن، وعلى الرغم من تناقضها الظاهري، أنها تلثي على الاقل عند نقطة انطلاق محددة، ألا وهي الجمالية المفرطة في التشكيل الفني، وفي تلك المبررات التي ولدت النزعة الانطباعية لدى أولئك الكتاب والشعراء والنقاد، تجاه الفن والطبيعة، والتي تمخضت عن رفضهم الجارف، وبسبب من حساسيتهم المفرطة إزاء نمط الحياة البرجوازية التي تقبلوا بين آفاقها



المضاغطة. فكان هذا الرفض الشامل - وربما الانفعالي في بعض تفصيلاته - مما حدا بهم الى التطرف. التطرف، بمعنى تلك الحرب التي شنها على جميع مواضعاتهم الاجتماعية متوسلين بذلك الى الجمال، لا الى سلاح ثوري لفكر بديل.

إن حركة الفن للفن تثير الدهشة لذكاء أصحابها وتثير الإعجاب. وتثير التساؤل كما تثير في الوقت ذاته الغيظ الشديد. وهي على أية حال حركة لا تملك إلا أن تكون خلاقة وموترة.

#### الناقد مبدعا

النقد فن ابداعي، لأنه يعالج مادته من خلال شكل جديد وممتع. ولأن هومر أو شكسبير لم يتجها للحياة مباشرة - وكانت اعمالها ابداعات عظيمة - فإن الناقد الذي يتطرق الى هذه الاعمال، وعلاجها بواسطة اشكال فنية لا تماثل أشكالها الاصلية، انما يجعل هذه المعالجة شيئا جديدا بالضرورة وممتعا. ها هو جيلبرت يوضح هذه النقطة، لدى حديثه عن رسكن، بتحديد السمة الابداعية في العملية النقدية: «فذاك النثر القوي الجليل [أدبيات النقد]... هو على أقل تقدير عمل فني عظيم... بل اعظم في الحقيقة... لا من خلال الشكل واللون وحده، ولكن من خلال التعبير الفكري والعاطفي... اعظم... تماما مثلما الأدب هو الفن الاعظم» (١٤)

فالنقد باعاداته لصياغة العمل الفني (١٥)، أيا كانت طبيعته، صياغة أدبية جديدة في شكلها، وكما تمثلت في انطباع الناقد من حيث الهيئة والدلالة والايحاء، يصبح ابداعا داخل الابداع.

كذلك فإن الناقد يتعامل مع مواد خالصها له آخرون من الشواثب. وهنا يخطر على البال، أن عملية التخليص هذه كنتاج للذوق أو الفكر أو الخيال، ربما جعلت من الخرافة أو الحكاية القديمة، على درجة من التكوين الصافي، بحيث تقترب به، ان لم تجعل منه متاثلا مع الحادثة الواقعية. بمعنى أن ابتعاد الفنان عن الحياة بتفصيلها المجاني، فضلا عن تحفظه، تجاه الخرافة أو الاسطورة في شكلها الذي انتهت اليه... ان عمليتي الابتعاد والتحفظ هاتين. هما أداتا الفنان الدقيقتان، للاقترب من جوهر الحياة في أنقى حالاته.

يستدرك جيلبرت، فيما يتصل بالنقد الرفيع، وعلى أنه في حقيقته أصنى أشكال الانطباع الشخصي، باعتباره عازقا عن مجارة الموضوعية، ولاحتوائه على أقل إشارة يمكن أن ترتبط بمعيار خارج ذاته. أي انه كلما كان الانطباع في حالة انقطاع عما هو تقليدي او نموذجي أو جاهز من أنواع المعايير، كان مكسب لحالة الصفاء المنشودة، وهي الخاصية التي تجعل منه [استدراك جيلبرت] أكثر ابداعية من الابداع ذاته.

وعلى هذا فإن العقلية البدعة [لناقد] تستهدف وسيلة النقد من أجله كفاية، وكما

هو الحال بالنسبة للاغريق، وليس من أجل توظيفه لخدمة الفنون وبالتالي لغاية انسانية. اذ ليس ثمة التزام مبدأً بمشابهة الحقيقة.



ولنفصل هذه الآراء في نقاط قبل الاستفادة من تصور بودلير:

- الفنان المبدع يتعامل مع الحكاية المنقاة من الشوائب.
- والناقد المبدع يتعامل مع الحكاية المنقاة، التي أضيف إليها شكل ولون خيالي، ليضعها بدوره في شكل هو في الوقت ذاته جديد وممتع.
- جديد وممتع كبديل لصيغة سابقة «الامتاع والتعليم».
- الطبيعة مسقة وغير مبدعة.
- النقد الرفيع يرفض المعايير الخارجية.
- الغرض هو الجمال.
- والوسيلة هي جمال حركة الانطباع لدى الناقد، التي لا يمكن أن تضبطها قوانين أو نظم وانما هي حركة فؤارة قد توحى بشيء تضطرب صورته بعد لحظة.

يعيب بودلير: «النزعة المشائية في شعراء دعاة الفن للفن [وربما لدى نقادها]، ويصفها بأنها صبيانية، لأن شعراءها يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضنة [أو انطباعاتهم الفردية المحضنة أثناء عملية النقد]، ويتفوق منها المواطن الانسانية، والاحاسيس الاجتماعية [أو المعايير الخارجية ذات العلاقة برؤية عقائدية شاملة]، و يقرر أن تلك النزعة مزلفة مائتات لها الرومانتيكية» (١٦)

وقد يجوز ان يحتكم المرء من الخيال [Fiction - الذي ربما كان المقصود به هنا، العمل الفني ذاته] الى الحقيقة. لكن ليس هناك أي احتكام من الروح. «لا أكاد أتبين معنى هذه العبارة الاخيرة، إلا بشكل غامض، يقلت - بحسب تعبير جان بول سارتر- من طائفة الادراك الحسي، وهو أن الروح [الخاص بصاحب الاثر الفني]، هذا التيار الناتج اثر علاقات: ببيولوجية وفسيولوجية، على شكل غرائز وحواس وعاطفة وفكر وذاكرة وخيال، بينا هي تتبادل الاثر والتأثير فيما بينها. هذه الروح أو «الضياء» المستعصي على التحديد، لا يعقل أن يحدث ما يمكن ان يعادله موضوعيا [من اعمال فنية، مثلاً]، خارج الذات الانسانية. وعليه فإن الاحتكام منه، اسلوب يغطي طريقتة. وتلك اذن هي ماهية أرفع أشكال النقد، وذلك في كونها سجل لنفس الانسان [الناقد]، بما يدور فيها من عمليات مختلفة. ولهذا السبب الخاص يصبح النقد أكثر فتنة من التاريخ، ذلك الذي ينشغل بعمليات أو أحداث تتموضع في الزمان والمكان. فالنقد مشغول بذاته. وهو أكثر

امتاعا من الفلسفة، لأن موضوعه -ذات- الناقد المثارة والحركة والمنطبعة بالعمل ،  
«الحقيقية والمحددة» .

وهو لأنه يتعامل مع الافكار وحالات المزاج الروحية وانفعالات العقل الخيالية، لا  
مع الاحداث والظروف، فهو شكل لسيرة ذاتية، بما يستنبطه من أفكار تنامت في ثنايا  
انطباعات الناقد وفي ظلال تعايشه مع العمل، ينسج منها شكلا لحركة الذات الناطقة.  
لذا فانه الشكل الحضاري الوحيد لانه شكل متنى . اذ لا شك ان انطباعات الناقد، في  
حال التعايش مع ظرف يومي وبجاني، لن توفر مادة صالحة لسيرة ذاتية، كذلك التي يمكن  
ان تنعكس عن فن رفيع .

قبل هذه التصورات يمكن الاستشهاد برأي لبوسويه عن فلورير يقول: «لا تجد عنده  
أي سر، يسر به لقارنه، ومع هذا انظر تجد وجهه ضاحكا في عمله ويا لها من  
شخصية... تلك التي تتمكن من خلط الالفاظ وبناء الجملة وعبث الرنين فيها، فتصل  
اليها وكأنها كشف جديد وذلك كله قبل ان تصل الفكرة نفسها الى عقولنا، إننا نعرف  
هذه التوافقا ونعرف ذلك النغم... انه نغمه هو... فهو حين يتحدث عن أي شيء  
آخر يقول شيئا عن نفسه... وعن نفسه فقط... ألا يقول الجوهر... وما يخصه هو  
بالذات، تاركا في الظل ما يحمله يشبه الآخرين» (١٧)

كما أن وايلد نفسه يؤكد: «-أن- كل مؤلف لا بد أن يرسم صورته هو» (١٨)  
تري، اذا كان العمل على هذا الشمول من التشبع بروح الكاتب، فما الذي يدفع  
الناقد، بدلا من البحث فيما تحقق بالفعل من خصائص جمالية، الى البحث خلال ما  
يضج به الخيال؟ اليس من روح الاقتصاد: توفير الكائن الجميل، ومن روح الجمال:  
الكشف عن علاقات العمل الفني الزاخرة! أوليس بودلير نفسه هو الذي يقول «ان أول  
شرط ضروري لممارسة فن جميل [وعلى أساس أن النقد هو أيضا فن جميل] هو الاعتقاد  
بالوحدة الكاملة؟» (١٩) وهل يمكن أن تتحقق مثل هذه الوحدة، في العملية النقدية،  
اذا ما تجاوز الناقد كل هذا التجاوز لروح العمل الفني، بتكريسه لعملية الانطباع؟

ينسحق جيلبرت باللائمة على كتاب عصره الذين تنصف اعمالهم بالسوقية التي لا  
تختلف كثيرا عن سوقية الواقع. كما يتصفون ذاتهم بالغرور لاعتقادهم أن مهمة الناقد  
هي الثروة عن اعمالهم، لكن جيلبرت [وايلد] لا يلبث ان يتأثر بالغرور ذاته، إذ يؤكد  
ان عملية الخلق من خلف الصور والكتب والمنحوتات الخ، انما هي تحدث من أجل  
الناقد! فهي واقعة جمالية ثانوية، بالقياس الى واقعة جمالية أصيلة وهي النقد.

ولاعتقاده أن الهدف الحقيقي للنقد ليس هو رؤية الشيء في ذاته، بل ابصاره بذات  
الناقد، أو التبصر في ذات الناقد بواسطته، فانه لا يعطي كبراهمية لصحة آراء الناقد،

من ذا الذي يتم ان كانت آراء رسكن في تيرنر سليمة ام لا؟ ما همه، في المقام الاول، ان هو الا البنية الابداعية التي تضمنت تلك الآراء، بألوانها وموسيقاها وتعبيرها، والتي أقل ما يمكن أن يقال فيها، أنها عمل عظيم! وبذلك يعطي اساسا للمقارنة بين جمالي النقد والأدب، في قيام كل منها على اللغة التي تكسبها عنصر الدوام، وهو ما لا يتوفر للصورة أو القتال، القابلين للتأثر بعوامل الطبيعة.

ويعالج النقد العمل الفني على اساس من هذه الحقيقة، وهي أنه نقطة انطلاق تجاه خلق جديد، ودون ان يحدد نفسه بمعطيات العمل الاصيل. يقول جيلبرت عن النقد «وليس بحاجة أن يكون له بالضرورة شبه واضح بالشئ الذي ينقده». ذلك ان معنى اي شئ: هو انه مخلوق جيل. فعل أقل تقدير، «في روح ذلك الشخص الذي ينظر اليه، مشلما هو في روح من صنعه». لكن الذي قام بصنعه ربما تركه خاويا من هذا المعنى. أو تركه غير مفهوم، واكثر من ذلك، فلربما أن من خلقه كان قد فهمه فيها ناقصا. ليأتي الناقد لكي يضي عليه معانيه العديدة وليخلق منه شئاً رائعاً. وقد يقصر الفنان في أن يجعل من فنه متكافئاً مع مستوى الانطباع الذي يحس به الناقد والذي يخلقه، بتعبيره عنه، فيحيطنا بجماليته.

لا اعتقد ان ذلك الانطباع السحري الذي يمثل في وصف جيلبرت للموناليزا والذي كشفه بهذه الصورة الجذيلة، وأقول صديق: «ان ذلك الطيف الذي ارتفع بهذا الشكل الغريب بجوار المياه يعبر عما ظل الانسان يرغبه خلال دروب سنوات الف، فيجيبني: «ان رأسها هو ذلك الرأس الذي انتهت اليه كل شأيات العالم، والجفون مسهده قليلا». لا اعتقد أن هذا الوصف محض مصادفة انطباعية. بمعنى انه قد يصلح لأية صورة قريبة الشبه في خصائصها الخارجية او الداخلية، (٢٠) حتى وان كانت تقليدا لصورة الموناليزا. انه لا يمكن الا أن يكون وصفا لموناليزا دافنشي. أوليس من الغريب ان يقول جيلبرت: «ان رأسها هو ذلك الرأس، الخ» و يقول فيساري: «هذا الرأس - رأس الموناليزا - نموذج عظيم» (٢١) ثم ما يكون من امر معاصري دافنشي، وعلى الاخص رافائيل، في صورته «ماذا لنا دوني»، حيث درس فيها محاور الرأس، على غرار ما فعله دافنشي في لوحته. فاذا كان الانطباع هو في واقع الامر انعكاسا للعالم الخارجي، المستقل بذاته، في وعي المتلقي، أفلا تكون حقيقة الانطباع هي حصيلة هذه الحركة الديالكتيكية، وليس كما يريد ان يصورها جيلبرت على انها اسقاط لذات المشاهد في ذات العمل. وعلى هذا فان تعابير من مثل «تركة خاويا»، و«فهمه فيها ناقصا» هي تعابير يمكن أن توصف بأنها «فائضة عن الحاجة»، بحسب تعبير بيلينسكي.

ومعني جيلبرت في عرضه لتصوراته، ذلك من أن الناقد هو مصدر احساسنا بجمال

العمل الفني . وهو الذي يضعه في علاقة جديدة مع عصرنا . وهكذا تصبح الصورة بالنسبة لنا أكثر روعة مما هي عليه في الحقيقة!! وتكشف لنا سرا لا نعلم عنه في حقيقة الامر شيئاً . فالخاصية الوحيدة للشكل الجميل هي ان المرء يستطيع ان يطبع فيه أي شيء يرغبه [أليس هذا التصور احالة للشيء الجميل الى مناسبة شعورية فجأة؟] و يرى فيه كل ما يشاء ان يراه، والجمال الذي يعطي الخلق الفني عنصره الجمالي الكوني يجعل الناقد خالقا بدوره، وهمس بألف شيء مختلف لم يكن حاضراً في ذهن من تحت القمطر الخ . [لو أن مايكل أنجلو سمع بهذا الرأي في اللحظة التي هم بأن يضرب بازميله القمطر، ليقول له انطق . . ترى على أي نحو سيتصرف؟!]

والخلاصة ان العمل الفني هو حدث [مناسبة] يمارس من خلاله الناقد محاكاة (ذاته!) واستبطان عوالمها الجميلة، واستخراج عناصرها ومكوناتها من ايقاعات وأصدا . وأنغام وفكر وانفعالات واحاسيس وشعور ورقة وعذوبة ولانهاية وشفافية وكل ما هو في طبيعته متحرك وكوني، ونشرها على أفرع العمل الفني . . ليشتمل كما لم يتأت له أن يشتمل من قبل، فيزيّن ويأخذ هيئته الراكضة بين هياكل أحرف النثر الصوفي المقدسة، بروعتها الجديدة المتألقة والكاملة والخالدة .

ان هذا لا يبلغ صورة للغرور المثالي، وذلك حين تكون التعابير من مثل «الرأس التي انتهت اليه كل نهايات العالم»، أكمل وأجل من الموناليزا ذاتها! يرفض جيلبرت كل شيء لا يحرك الخيال أو يضع حدوداً له، كتصوير الحكايات التي تعالج مشاهد مأخوذة من الأدب أو التاريخ، بصفتها تقف على حد سواء مع الرسوم التوضيحية ومفهومة أكثر من اللازم، لأنها فاشلة .

ما يمكن استخلاصه من هذه الفكرة، أن ما يحرك الخيال ليس بالشيء البسيط في تركيبه والسادج . وهي خصائص ترتقي به الى طور الكمال . وهو منطلق ضد أو عكس امكانية أن يكسب الناقد أي عمل ابعاده الجميلة . وامكانية أن يكون خاوياً أو أسياً فهمه . ثم أن شكسبير مبدع في نظر جيلبرت لأنه لجأ للحكاية القديمة . فهل هناك أوضح من حكاية الملك لير؟ إلا أنها باتت مركبة ومعقدة على يد شكسبير . فإذا كان شكسبير عظيماً لهذا السبب، فهل يكون دور الناقد بالتخلي عن أسباب العظمة؟ ان الناقد الذي لا يرى الشيء في حد ذاته، يلغى بالضرورة ما هو متحقق فيه من «الشكسبيرية» أو مكونات العظمة التي انسكبت في تلك الحكاية البسيطة .

فهل اختلطت - مع الاعتذار لوايلد- الصورة الخاصة بوظيفة النقد امام جيلبرت، بسبب نزعة مثالية تمس لها؟ خصوصاً ان جيلبرت يميز الشاعر: بالشمول المطلق الذي تخصه به الحياة . . ليس فقط بالجمال الذي ينظر اليه الرجال ولكن بالجمال الذي

يصنفي اليه الناس [يصنفي اليه، ألا يصنفي الناس الى فعل يتحقق، بكل ما ينتظم  
سلسلته من تصاوير لونية ونغمية وإيقاعية، وملامح دالة على نسق من التفاعل يؤدي  
جاليته... وان استبدال النتيجة الغاء للسبب؟]، ليس برشاقة الشكل الوقتية ومتعة  
اللون الزائلة بل بكل مجال الشعور ودورة الفكر الكاملة.

ان كمال الفن مرادف لعدم اكتماله. والمضامين الناضجة القائمة على جدل من  
العلاقات في البناء والشكل، تحدث رؤيا الشاعر. والكمال في نظر جيلبرت في انتفاء  
الرسالة. بذلك فقط! وبحقيقة كل التفسيرات، أي بالعملية الابداعية النقدية التي يحول بها  
العمل الفني من ظاهرة شاخصة الى ظاهرة مكتوبة... بتحويل كل فن الى أدب تحمل  
وبشكل نهائي مشكلة وحدة الفن!

تلك السطور كانت محاولة للتعرف على نظرة أوسكار وايلد في وظيفة النقد، وهي  
نظرة شخصت في أسلوب أدبي هو من الذكاء بحيث يغري بتصديقه!

سليمان الخليلي

- الكويت -



(١) من محاضرة للدكتور أمين العويطي، من تاريخ النقد الانجليزي

(٢) نفس المرجع السابق

(٣) نفس المرجع السابق

(٤) ص ٣٠٣ - النقد الأدبي الحديث - الدكتور غنيمي هلال - ١٩٦٩

(٥) من مقدمة بقلم الأستاذ دزيتي حشبة لـ «أخيه أن يكون الإنسان أرنست» أوسكار وايلد - روائع المسرح  
العالمي المؤسسة المصرية العامة

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(٦) ص ٣٠٦ نفس المرجع السابق ، لغميمي هلال

(٧) ص ٣١٠ - النقد الأدبي الحديث - الدكتور غنيمي هلال

(٨) ص ٣٠٧ - ٣٠٨ - نفس المصدر السابق

(٩) ص ٤١٠ بحث في علم الجمال - جان برنليمي

(١٠) ص ٤٦٦ - بحث في علم الجمال - جان برنليمي

(١١) ص ٤٦٠ - نفس المرجع

(١٢) من محاضرة للدكتور أمين العويطي، من تاريخ النقد الانجليزي - حركة الفن للفن

(١٣) نفس المرجع

(١٤) الناقد ميدعا، حوار بين جيلبرت وارنست، لأوسكار وايلد، ترجمة: الدكتور أمين العويطي

(١٥) بحسب ما يذهب اليه المقال

(١٦) ص ٣١٠ - النقد الأدبي الحديث - الدكتور غنيمي هلال ١٩٦٩

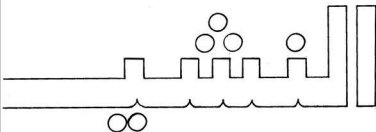
(١٧) ص ٤٦٤ - بحث في علم الجمال - جان برنليمي - ترجمة الدكتور انور عبد العزيز

(١٨) ص ٤٦٤ - نفس المصدر

(١٩) ص ٣٠٩ - النقد الأدبي الحديث - الدكتور غنيمي هلال

(٢٠) على سبيل المثال لوحة Maddalina Doni لرفائيل

(٢١) ص ٩٤ ليونارد دافنشي - أحمد يوسف - دار المعارف بمصر



الْحُرُوفُ الَّتِي مَا تَنْفَسْتُهَا ،  
تَشْتَهِي

هَلْ هِيَ الشَّهْقُ الْمَشْتَهَا

أَمْ تُرَى أَنَهَا شَهْقُ الْمَوْتِ ،  
مَنْ يَسْبِقُ ؟

لَوْ سَأَلْتُ الْحَيَاةَ

عَنْ أَمِينِ الطِّيَوفِ

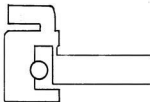
عَنْ صِرَاحِ الْقَصَائِدِ

كَيْفَ تَأْتِي الْقَصَائِدُ

وَالْحُرُوفُ الَّتِي مَا تَنْفَسْتُهَا تَشْتَقُ !

يَا إِلَهِي الَّذِي نَوْرُهُ خِيَمَةٌ فِي الْمَسَاجِدِ

إِنْ قَلْبِي يَطُوفُ



## فيصل السعد

بينَ تلكَ المَوعودِ التي حَوَّلَها الصَّحارى وَسَائِدُ

عَظَمَها المَشْرِقُ

ARCHIVE

صاحبِي

قالَ لي مَرَّةً: <http://Archivebeta.Sakhril.co>

— بيننا الشَّوْكَ ، والشَّوْقُ ، واللَّيْلُ ، والزَّنبَقُ

يا إِلَهي الَّذي يَزْرُقُ

أَشْتَهِي قَطرَةً مِن ضياءِ

نَجمَةٍ مِن سَماءِ

جِمرَةٍ أو حَرِيقِ

أَضلَمي لا تُطَيِّقِ

خَنجَرًا لا يَحزُّ

أَشْتَهِي ، أَشْتَهِي ، أَشْتَهِي ، أَشْتَهِي



اعطني ما اشتيت  
فالدنا تحرق

● ● ●

كان لي زورق  
خاني ، خنته  
باعني ، بعنه  
إن عطر اللبالي التي طلقت بالثلاث النعاس  
قال لي مرة :

— إحذر الآتيات  
واحتش فالزمان  
ذا زمان احتراس  
واشتر زورقاً بوقظ الميتين  
كان ذا زورقي  
— لحنه سفير تلك السنين  
كان ذا زورقي

— لا يخاف الظلام  
كان ذا زورقي  
— عُد إلى زورقك  
انت يا عطرها  
كان لي زورق  
يُطير الحرف ، والضوء ،  
والخافق  
لم ينم منذ بدء الصدى

وانتظرنا ... انتظرنا ... انتظرنا الزفاف  
غيثنا لم يدر  
غير نزر الزردى  
ثم جاء الجفاف  
وابتليت

● ● ●

— ٢ —

ليس لي في هذه الدنيا سوى عينيك  
والحب المعنق

إن عينيك لهذا المفرم المفتون ،

هذا العاشق المجنون ،

هذا الحاكم المشجون  
زورق

عاشرتني الأنثى الخرساء عمراً ،

دون أن تخنرق الصمت وتنطق

بعثها ، يا حزن عينيّ ويا فرحة قلبٍ قد تمزق

فخذي غنوة تخال باللحن ،

وتفري العالم الفاني ،

لكي يستيقظ الآن ويعشق

فانا جدرني الليل ، شربت السم من همٍ مشرّق

عندما اشتقت لصرخات القصائد

قال لي صاحبي المهزوم :

— آه .. كيف تأتيك القصائد

وحروفُ الذَّهْنِ تُشَنَّقُ  
 كَانَ لِي وَعَدٌّ، وَعَوْدٌ، حَوْلَتَهَا نِلْكَمُ الصَّحْرَاءُ،  
 دَفْنَا وَوَسَائِدُ  
 هَا أَنَا عَدْتُ مِنَ السَّاحِلِ مَشْلُولًا لِأَنَّ الْبَحْرَ سَافَرُ  
 يَنْتَمِ الْحَرْفُ وَسَافَرُ  
 فَعَالِي نَحْمِلُ الْيَقْظَةَ وَالْحِلْمَ مَنَاعًا  
 وَنَسَافَرُ

• • •

— ٢ —

يَا نَشِيْجَ النَّسَاءِ اللّوَاتِي التَّحَفُّنَ الْهُمُومُ  
 اَنْ بَيْنَ النَّجُومُ  
 بَجْمَةٍ لَا تُجِيْدُ الْبِكْسَاءِ  
 تَعْرِفُ الشَّهَقَةَ الْمُسْتَهَاءِ  
 تَعْرِفُ اللَّيْلَ، وَالْخَوَّ،  
 اِنْ السَّمَاءِ

خِيْمَةَ لِلنَّسَاءِ اللّوَاتِي اَنْظُرْنَ الْغِيُومُ  
 هَلْ يَجِيءُ الْمَطَرُ  
 زَخَّةَ تَوَقُّظَ الْمَيْتِيْنَ  
 تَفْسَلُ الْقَلْبَ مِنْ دَائِهِ فَالْسَّوْمُ  
 جَذَرْتَهَا السَّكَنُونَ  
 يَا رَجَاءَ الْعِيُونَ الَّتِي لَا تَنَامُ  
 اِسْتَهَي حَفَنَةً مِنْ طَيُوفُ

لَمَعَةً لِلسَّيُومِ  
اَشْتَهِي أَنْ أَكُونَ  
مُفْرَمًا ،  
عَاشِقًا

التي عَطَرَهَا صاحبي

اَشْتَهِي ، اَشْتَهِي ، اَشْتَهِي ، اَشْتَهِي ،

يا إِلَهِي الَّذِي يَرْزُقُ

أَعْطِنِي مَا اَشْتَهَيْتُ

فَالْعَيُونَ الَّتِي طَلَقَتْ بِالنَّالِ النَّعَاسُ

تَحْرِقُ

فيصل السعد  
- الكويت -



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# نورية الرومي

دكتوراه عن بحث

« الحركة الشعرية في منطقة الخليج العربي »  
« بين التقليد والتطور »

نالَت الأُنسَة نُورِيَة صَالِح عَبد الوَهَاب الرُّومِي دَرَجَة الدُّكُوراه بِمَرْتَبَة الشَّرَف الِأولَى، مَعَ التَّوصِيَة بِطَبْع الرِّسَالَة، مَن جَامِعَة عَين شَمْس بَنَارِيخ ٣٠ يُولَيو (تَمُوز) ١٩٧٩، وَكَانَ مَوْضُوع الرِّسَالَة هُو «الحَرَكَة الشَّعْرِيَة فِي مَنطَقَة الخَلِيج العَرَبِي بَين التَّقْلِيد وَالتَّطَوُّر».

وَقَد تَأَلَّفَت لَجَنَة المُنَاقَشَة مَن :

١ - الدُّكُور شُوقِي ضَيف رَئِيسًا .

٢ - الدُّكُور عَبد القَادِر القُط عَضْوًا .

٣ - الدُّكُور اِبْرَاهِيم عَبد الرَّحْمَن مَشْرَفًا .

وَقَد اسْتَمْرَضَت الأُنسَة نُورِيَة فِي بَدَايَة رِسَالَتِهَا وَاقِع مَنطَقَة الخَلِيج العَرَبِي مَن السَّاحِيَة الجُغْرَافِيَة ثُمَّ التَّارِيخِيَة . . . وَعَرَّجَت عَلَى دُور الشَّعْر فِي تَصَوُّرِهِ لِلصَّرَاعَاتِ الَّتِي قَامَت فِي النُّطْقَة وَالتَّعْبِير عَن حَرَكَاتِهَا المُخْتَلِفَة، وَالتَّفَاعُل مَعَ الحَرَكَاتِ العَرَبِيَة الْآخَرَى .

وَقَد اسْتَهْدَفَت البَاحِثَة تَحْقِيقَ شَيْئَيْن مَن بَحْثَهَا تَنَاوَلَتْهَا بِقَوَاهَا :

**الأول :** مَوْضُوعِي، غَايَتُهُ تَفْسِيرَ هَذَا الشَّعْر تَفْسِيرًا مَوْضُوعِيًا، لِلتَّكْشِف عَن القَضَايَا السِّيَاسِيَة، وَالاِجْتِمَاعِيَة وَالوَطَنِيَة، وَالدَّائِيَة، الَّتِي شَغَلَ شَعْرَاهُ بِالتَّعْبِير عَنْهَا سِوَا فِي المَرَحَلَة الْأُولَى أَو الثَّانِيَة مَن تَارِيخِ هَذِهِ المَنطَقَة .

وَمِنَ المَلاحِظ أَن هَذِهِ الحَرَكَة الشَّعْرِيَة قَدْ كَانَت مَعْنِيَة فِي الفَتْرَة الْأُولَى مَن تَارِيخِ هَذِهِ المَنطَقَة بِالقَضَايَا السِّيَاسِيَة المُمَثَّلَة فِي حُرُوبِ السُّودِيَّين فِي الجُزَيْرَة، وَمَنطَقَة الْاِحْسَاء، وَفِي غَيْرِهَا مَن مَنَاطِقِ الخَلِيجِ العَرَبِي . وَهِيَ حُرُوبِ اِهْتَمَّ الشَّعْرَاءُ بِأَن يَضْفُوا عَلَيْهَا طَائِعًا دِينِيًا، يَرِيدُونَ بِذَلِكَ أَن يَصْفُوهَا بِأَنَّهَا حُرُوب مَن أَجَلَ الْاِصْلَاحِ الدِّينِيِّ وَتَوْحِيدِ الْعَرَب، وَلَمْ يَصِفُوهُمْ، فِي مِثْلِ قَصَائِدِ الشَّعْرَاءِ: اِبْنِ مَشْرَف، وَابْنِ عَشِيمٍ، وَخَالِدِ الْفَرَج، وَغَيْرِهِمْ مَن الشَّعْرَاءِ .

وَلَا كَانَت هَذِهِ الحَرَكَة مَعْنِيَة فِي مَرَحَلَتِهَا الثَّانِيَة، بِالتَّعْبِير عَن الْغَلَقِ وَالاِحْسَاسِ بِالْغُرْبَة، وَالتَّمَزُّقِ، وَالظُّلُمِ السِّيَاسِي، وَالاِجْتِمَاعِي، وَهِيَ اِحْسَاسٌ وَجْدَانِيَّةٌ، وَرُومَانِيَّةٌ، فَقَدْ أَخَذَت تَغْزُو نَفُوسَ الشَّبَابِ، وَتَحْمَلُهُمْ عَلَى التَّبَرُّعِ بِمَاضِيِهِمْ وَوَاقِعِهِمْ، وَتَدْفَعُهُمْ أَحْيَانًا إِلَى الْبَحْثِ عَن عَوَالِمٍ مِثَالِيَة حِينًا، وَالدَّعْوَة إِلَى التَّمَرُّدِ عَلَى الْوَاقِعِ بِغِيَّةٍ تَفْسِيرِيَّةٍ حِينًا آخَرَ، مِمَّا جَمَلَ هَذَا الشَّعْر تَعْبِيرًا وَجْدَانِيًا، يَضِيقُ أَحْيَانًا، لِيَصْبِحَ نَفَا ذَاتِيًا مُنْغَلَقًا، أَوْ يَتَّسِعَ أَحْيَانًا، لِيَصِيرَ نَفَا إِنْسَانِيًا عَمِيقًا، كَمَا أَنَّهُ

في بعض نماذجه، وخاصة في المرحلة الأخيرة، قد أصبح تعبيراً واقعياً غامضاً ومعتداً، وكأنه يمثل بذلك ثورة على كل القيم والتقاليد الموروثة بما فيها القيم الفنية.

**والشيء الثاني :** الذي تسعى إلى تحقيقه هذه الدراسة فني، غاية متتابعة تطور الحركة الشعرية في منطقة الخليج ورصد تطورها، منذ هذه الفترة المبكرة من تاريخه إلى الفترة الحديثة، التي أخذ هذا الشعر فيها ينطلق من أسرار القيود القديمة، ليحقق تطوراً في الصورة واللغة والأساليب والأوزان ويواكب بذلك في مراحلها الفنية المختلفة حركة الشعر العربي في المناطق العربية الأخرى، ذلك أن هذا الشعر لم يكد يفصل في منطقة عنه في الأخرى.

وتابعت تقول :

والبحث ينقسم إلى بابين، خصصت الباب الأول منها لدراسة تيار الشعر التقليدي، وأقصد به الشعر الذي التزم أصحابه الشكل التقليدي للقصيد القديمة بأغراضها المختلفة، وحرصوا من الناحية الفنية على محاكاة الشعر القديم، واحتذاء نماذجه وصوره في أكثر الأحيان، ومن الملاحظ أن هذا التيار قد حقق بعض التطور ولكنه ظل مع ذلك يدور في نفس فلك الشعر القديم.

وقد عقدت في هذا الباب خمسة فصول لدراسة موضوعاته المختلفة، فخصصت الفصل الأول لدراسة شعر المديح الديني، والفصل الثاني لدراسة شعر المديح السياسي، كما شخصه شمر طائفة بعينها من الشعراء الذين وقفوا فهم على هذين الغرضين، ووصلوا بها إلى أقصى ما وصل إليه المديح، من تطور في هذه المرحلة، ومن هؤلاء: ابن مشرف، وابن عثيمين، وخالد الفرج.

أما الفصل الثالث، فقد خصصته لدراسة الغزل في مقدمات القصائد والغزل الخالص. أما ما يتصل بالغزل في مقدمات القصائد، فقد حرصت على الكشف عن الصلة بين هذا الغزل وبين الغزل القديم في مقدمات القصائد الجاهلية، والإسلامية والعباسية. كما حرصت على الكشف عن الصلة بين هذا الغزل وموضوع القصائد، أو في عبارة أخرى، الكشف عن رموز الغزل في مقدمات القصائد.

وقد خصصت الفصل الرابع للأغراض الأخرى، التي غفرت بعناية هؤلاء الشعراء، كالرثاء، والشعر الديني.

أما الفصل الخامس، فهو دراسة فنية لشعر تيار التقليد، ويقوم هذا الفصل

اساسا على تجميع تلك الملاحظات الفنية المختلفة التي تناثرت في الفصول السابقة، وترتيبها، لتكوين بناء فنيا، يشخص الخصائص الفنية المختلفة، التي غلبت على الشعر التقليدي في هذه المرحلة.

وقد اتضح لي أن هذا التيار التقليدي قد حرص أصحابه على احتذاء الشعر القديم لغة، ومعنى، وصورا شعرية.

وقد خصصت الباب الثاني ، لدراسة تيار التجديد في شعر منطقة الخليج، دراسة موضوعية وفنية، وقد وقفت في الفصل الاول منه عند النزعة الذاتية التي أخذت تغلب على الشعر في مرحلته الجديدة، لتجعل منه تعبيراً ذاتياً، أكثر منه شعراً تقليدياً، واتخذت من شعر صقر الشبيب نموذجاً لهذا الاتجاه الفني الجديد، وسبب ذلك ان صقر الشبيب شاعر تقليدي، بمعنى أنه كان يحرص على محاكاة القديم، كما أن ثقافته نفسها قد يسرت له ذلك. ومع ذلك فقد حرص على أن يثبت في هذه الصيغة الشعرية التقليدية، هذا النغم الذاتي، فأعاد للشعر شيئاً من الفنية.

ثم سرت مع هذا التيار في تطوره، فدرست ما انتهى اليه من التعبير الذاتي، الى التعبير الوجداني، والرومانسي، الذي لا يقف عند حد التخلي بالعواطف الذاتية، ولكنه يتجاوزها الى تطوير اللغة، والأساليب، والصور الشعرية على نحو ما نجد عند الوجدانيين، والرومانسيين، الذين يعملون في نهاية الأمر من التعبير عن عواطفهم الذاتية نغماً إنسانياً عاماً، يتخذون الى تحقيقه وسائل فنية معروفة في شعر الوجدانيين، والرومانسيين. وقد تحقق هذا الاتجاه بصفة خاصة على يدي طائفة من الشعراء الذين تتفاوت مكانتهم الفنية، ويختلف دور كل منهم في تأصيل هذا الاتجاه الفني من امثال: ابراهيم المريض، وأحمد الخليفة، وفهد المسكر، وغازي القصبي، وخليفة الوقيان.

وقد خصصت الفصل الاخير من هذا الباب، لدراسة اتجاه هذه الحركة في مرحلتها الاخيرة، التي لا تزال تعيشها الى اليوم اعني الاتجاه الواقعي، وهو اتجاه فني اخذ فيه الشعراء يعنون برصد مشكلات الواقع الاجتماعي والسياسي رصداً، تملو فيه نبسة الالتزام على الفن، مما جعل من نماذج هذا الشعر المختلفة، وثائق اجتماعية وسياسية، تنبع في الحقيقة من هذا التناقض بين تقاليد هذه البيئة وظروفها الاجتماعية، وبين تطور الحياة في البيئات الخارجية الاخرى، التي أخذ





<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أبناء هذه المنطقة يتعرفون عليها بعد ظهور النفط وتضخم الثروات، وانتقالهم انتقالة سريعة وفجائية الى حياة جديدة اخرى، لم يعودوا انفسهم لمواجهة حضاريا، مما ولد في نفوسهم الشعور بالحزن والقلق والظلم، وهي أحاسيس حملتهم على المبالغة في وصف الواقع الذي يعاشونه.

وكما بالغ هؤلاء الشعراء في التعبير عن عواطفهم، فقد بالغوا كذلك في التنكر للشكل العربي القديم، وأخذوا ينظمون قصائدهم في اشكال يتخذون فيها من التفعيلة أساسا لاوزانهم الشعرية، ويخرجون فيها على تقاليد الشعر العربي فنا، ولغة وأساليب، مما جعل من هذا الشعر في آخر الأمر بناء فنيا غامضا معقدا.

هذا ولا يسع هيئة تحرير « البيان » الا نقل تبريكاتها للزميلة نورية متمنية لها كل التوفيق والنجاح في اثراء الحركة الادبية في الكويت والوطن العربي بأرائها وبحوثها.

# مرثية البدر الأخضر

شعر: حسين علي محمد



١١

”مهذبة  
الى الشاعر  
بدر شاكر السياب  
في ذكره“

(١)

يا بدرًا عانق ليلي زغم الظلمة  
من فمك المكدود المتعب

تلفظ كلمة

تحمل خبزا يكفي الجائع في ليل الحرمان

تحمل خمرا ونبيذا

تحمل فجرا اخضر للانسان

(٢)

في ليل الاحزان تقابلنا اثنان

بدر يسبح في سحب الحرمان

وربيع يسقط أوراقه

وتلاقينا في غربتنا

أمل ينمو في الإحشاء  
ونسيم في جوف دخان  
تسالني :  
كيف تجف البسمة في الريمان  
والحب النابض يغفو في قيعان الظلمة  
كيف تموت الكلمة ؟  
والأمل النابض يجف  
ودخان في جوف دخان ؟

( ٣ )

قالت عيناك لعيني ظاهيء حب :  
« القاس حيارى في دنيانا »  
قال الرب  
« أهديك هدايا الحب »



أضيت العمر غريبا في نيبا أحزان  
والوحش الكاسر ينشعب في الإحشاء المخلب  
فنغني في غثيان :

ديسمبر  
يا ليل الأحزان  
بلبلنا غاب  
عائقه الصمت

ديسمبر  
يا ليل الأحزان

( ٤ )

يا بدرا اعرفه حقا  
لم اعرفك يسوعا تتسفي العاني

لم اعرفك رضيعا تنطق من فيك الكلمة  
تنصح فيها الكاسل والمتواني  
بل اعرفك بسيطا في حرمانك  
تعرف كيف يكون الحب رداء العاري  
هل تعرفني  
اسهر في منتصف الليل الاسود وحدي  
في دنيا حرماني امضي  
او اتعثر  
لا ادري .. يا قهري الاخضر

( ٥ )



يا بدرا يغفو في ظلمات البرد الحبري

في ديسمبر

يا غصنا من زيتون اخضر

هذي كلماتي

باقة ورد في ذكراك

يا قهري الاخضر

يا احزاني

يا اشلاني

اين اراك ؟

والليل الاسود مصباحي

وطريقي اتمته جراحي

قل لي بالله حبيبي :

اين اراك ??

كيف اراك ??

حسين علي محمد

# نعم ، الله قريب ARCHIVE <http://Archivebeta.Sakhril.com>

حمدي مخلف الحديثي

تراني انتظر في هذه الساعة ؟  
مرت علي وانا جالس في هذه المقهى  
اكثر من ساعتين ، وليس من احد في  
المقهى غيري ! من تراني انتظر ؟ قيل  
لي انه سيأتي بعدك ويجلس الى  
جانبك وانه قد يشبهك . ولهذا ليس  
من السهل ان تخطيء في الوصول

من

لقد نسيت نفسي ، نسيت كل شيء ، ان بقائي في هذه المقهى شيء مضحك ، هذا الرجل العجوز يحق بي ، يريد ان يفلق المقهى ويذهب ، وانا جالس وحدي في المقهى ، اشرب شايا ، ثم قهوة ، ثم شايا آخر ، ثم قهوة ، كي لا يقول لسي : سنغلق المقهى .. وانا ما زلت انتظر ، انتظر .. من تراني انتظر ؟ لا ادري ... كيف يكون شكله ؟ لا ادري .. قيل لي : اياك ان تغادر المقهى دون ان تعرفه .. انها فرصتك الوحيدة للخلاص من الهم والدموع والكآبة والحسرات والذكريات المرة الفاجعة .. فرصتك الاخيرة ، ولهذا تراني ما زلت جالسا في المقهى .. ترى متى يأتي ، وحتى اجد نفسي بين يديه كي تنتهي احزان الماضي ، وما زرعه في قلبي موت ابي من هموم ؟ ماذا ترى سيفعل بي لينتقذني ؟ ماذا سيفعل بي لينتقذني من هذا العذاب المرير الذي احسه في كل اشارة وفي كل طريق وفي كل بيت وفي كل مكان .. الا يحق لي ان اكون سعيدا يوما واحدا ؟ الا يحق لي ان اعيش كما يعيش غيري من الناس ؟ انني اراهم يضحكون ، كلهم يضحكون ، النساء معهم والنقود معهم ، ولهم في كل يوم حفلة جديدة ، وعشيق جديدة ، ولهم بيوت رائعة ، وسيارات ... وانا وحدي منذ عرفت نفسي ، ومنذ موت ابي ، لم اضحك كما يضحك الناس .. ان بي من الحزن جيوشا ومعسكرات ، بي من الهم ما يكفي كل هؤلاء ، ولكي دون

اليه .. والتعرف عليه ، قلت لنفسي : ماذا يعني من البقاء فترة اخرى ، لا بد ان زيارته لي ستفتح بابا جديدا لحياتي التي اغلقت منذ حين .. لم يعد من شيء معي سوى البؤس والاحزان والذكريات الفاجعة ، موت ابي الذي ترك فراغا كبيرا في البيت ، مرض ابي ، تساؤلات اخي الصغير ، اقربائي الذين هجروني بعد موت ابي .. والى الابد ..

قلت لنفسي : لا بد ان زيارته ستفتح لي بابا جديدا للمحبة والافراح والامل العظيم الذي قد ارى منه نفسي ، وقد صارت ( شيئا ) اخر لا يشبه ما كانت عليه في الماضي .. ولكن اين هو هذا الذي انتظره الان ؟ لماذا تاخر كل هذا الوقت ؟ الا يدري بانني حزين جدا ، الا يدري بان امة الحزن جمعت على قلبي الضعيف منذ ان انطلقا بريق عيني ابي في البيت ؟ .. الا يدري بانني وحدي ، وانني حزين جدا ، حزنا لم اعرفه طوال عمري ؟ لماذا اذن تاخر علي وهو لا يدري مدى حزني ؟ لماذا لا يفهم ان الوحيدة بالنسبة لي خنجر مسموم يدق في القلب في اعماق شرايين القلب .. ولكنه سيأتي حتما ، انا اعرف انه سيأتي ، وبماذا سيعتذر .. ان وجهه لا بد ان يكون ضاحكا .. والينا وربما متعبا بعض الشيء ، ولكنه في كل الاحوال سيأتي ويلقي علي التحية واردها عليه باحسن منها ..

\*\*\*

.. وأرى المعجوز يحرق بي كأنه يتوسل أن انفارق المقهى ، وأنا جالس انقل بصري نحو الشارع مرة وخلفي مرة ثانية وأحاول أن أغلق عيني حين أرى نثيث المرأة يوزع جسدي ورأسي الى عشرات القطع ... أخاف أن أرى إياي القادمة دامية ، موحشة أخاف أن أرى حديقة البيت يابسة وفارغة من الاقرباء والاصدقاء ، وأخاف أن أرى فاحشي المرأة التي ورائي ، انقذ فيها وجهي من التشوه وجسدي من التمزق .

اتذوق الطعم اللذيذ لأيام الماضي .. أرى ابتسامة أبي العريضة وعينيها الواسعتين السوداوين .

وانتظر أن يمر علي هذا السذي وانتظره الآن ، وأترك هذه المقهى .. نذهب حيث يشاء ، نشرب خمرا ، أو نمشي قرب النهر ، أو نرى النساء أن بقيت واحدة منهن في هذا الليل الغامض .. نذهب حيث يشاء كي انقذ نفسي من هذا الوسواس الخائف .. من هذه الدقائق الثقيلة ، تمر ببطء عجيب ، كأنها تسخر مني .. كأنها تمزقني ، كأنها تحرق في رأسي وتضحك من خيبيتي ، وانتظارتي الطويل .

★ ★ ★

ها هو الرجل المعجوز ينهض من مكانه ، يتقدم نحوي محاولا النطق .. لكنني فاجأته بقولي :

— هات قهوة .

حب ، ولا عشيقة رائعة ، ولا بنت تفهم هذا الحزن العظيم الذي تكلم بالدموع والاهات .. ليس معي أي شيء .. فهل ترى سينقذني هذا الإنسان من الأمي ويفتح لي بابا الى السعادة ، بابا الى امرأة تحبني ، والى بيت يؤوي جسدي غير البيت الذي مات فيه أبي ، والى سماء تمطر من أجلي ؟ ولكنه حتى الآن ، وقد مرت علي أكثر من ساعتين ، ليس من اثر له وليس من شيء يشير الى أنه سيأتي .

من أين تراني أبدا ؟ ان قصة أحزاني طويلة جدا ، وليس من الممكن اختصارها وفي الوقت الذي تسررت فيه الانتحار ، تخلصا من شريط حياة أبي الرائعة ...

قيل لي انه سيأتي ويرك ، وها أنا مركون في هذه المقهى ، لا شيء خلفي سوى امرأة أحرق فيها بين ثلثية وأخرى ، أرى نفسي ووجهي وإياي البيضاء الطويلة الحلوة التي عشتها بين أحضان أبي .

( ستكبر يا ولدي وتتزوج من امرأة أنا اختارها لك ، وسيرزقك الله بطفل جميل اسميه : نوفل .. أنت الابن الأكبر لي ، اعتمادي عليك ، اهتم بأمك ... ، وبأخواتك .. انهم سفار وبحاجة اليك ، يا ولدي .. لا تسلك طريقا شائكة ) .

لا شيء أمامي سوى امرأة ثانية ، مكسورة ومشوهة ما أن أحرق فيها حتى أرى أشلائي موزعة هنا وهناك .. وان إياي القادمة قاحلة وجافة

المرأة التي خلفه ميري وجهه ناصعا .  
وهذا الذي انتظره الان لم يصل .  
نهضت من مكاني نحو الرجل  
العجوز الذي نهض مبتسما ، وقال  
لي :

— مع السلامة .

— لم اغادر بعد .

تأفف الرجل العجوز وجلس في مكانه  
مرة أخرى . ثم قال بعد أن رأيته  
واقفا أمامه :

— ماذا تريد ؟

— أريد أن أعمل في هذه المقهى .

— تعمل عندي ؟!

— نعم .. لكن على شرط .

— أن تبقى المقهى مفتوحة حتى  
الصباح .

— ليس هذا ما أعنيه .

— إذن ما هو شرطك ؟

— أن ترفع من الجدار هذه المرأة  
المكسورة .

★ ★ ★

كان الانتظار مملا ورائعا .. وكان  
قلبي معتبرا وسعيدا .. ولكن  
الشارع الذي تلقف جسدي النحيف ،  
بعد أن غادرت المقهى كان أكثر  
ظلاما من قلبي .. وقلت لنفسني :  
— سأكون غدا في المقهى ، سأفتح  
هذا العجوز أن يرفع المرأة المشوهة  
.. لعل من أنتظر يستاء منها مثلي  
.. لعله لن يأتي حتى أرفعها عن  
المكان الوحيد الذي انتظرت فيه ..  
من يدري ؟!

علبة السجائر على وشك النفاذ  
والرجل الذي أنتظره لم يصل .. ترى  
ماذا آخره ؟ وهل قرر أن لا يأتي !  
شيء لا يصدقه المعتل ، هذا الانتظار !  
قيل لي أنه طبيب وسيحاول رفع  
الهموم عن قلبك ، وأن تعيش أيامك  
كما كنت تعيشها في الماضي السعيد .  
— تفضل القهوة .

— شكرا .

— تذكر أنني أريد إغلاق المقهى ..  
الم تلاحظ ، لم يبق في المقهى غيرك ؟

— نعم .. أعرف ذلك .

— إذن متى تغادر ؟

— بعد قليل .

★ ★ ★

عقارب الساعة تتحرك .. وقلبي  
ينبض باضطراب ، وأنا جالس في هذا  
المكان أنتظر الذي كنت واثقا منه ..  
وبأنه سيغير مجرى حياتي لكنه من  
المستحيل أن يأتي بعد الآن ، ولذا  
سأغادر المقهى بعد قليل .

★ ★ ★

المرأة المشوهة التي أمامي تجسد  
وجهي مشوها والمرأة التي خلفي  
تجسد وجهي صائبا .. والرجل  
العجوز الذي يدخن بمصيبة تمنى في  
قرارة نفسه أن يضر بني ويشتمني أو  
يسلمني إلى مصح عقلي .. فانا  
مخبول وهو عاتل جالس أمام مخبول  
ينظر تارة إلى المرأة التي أمامه ميري  
وجهه مشوها وتارة أخرى ينظر إلى





# بين ايسخولوس

يوربيدس - الميكترا

« يعتبر يوربيدس اول شاعر مسرحي صور الحياة وما يجري فيها من احداث تصويرا واقعيا . وهذا ما يميزه عن زميله ايسخولوس وسوفكليس اللذين صورا الشخصيات تصويرا مثاليا ساميا بعيدا عن الواقع » . (1)

أحلمت الثالثة

مهدي الصايغ



ARCHIVE

<http://archive.eta.sakhrat.com>

**وسوفكليس**

**ويوريديس**

ان مسرحية اليكتر يوريديس تتناول الجزء ذاته من اسطورة آل اترپوس التي كتب فيها كل من ايسخولوس وسوفكليس ، وان كان الانان قد سبقا يوريديس في خوض معمعان المسابقات المسرحية فانه من جانب آخر يعتبر معاصرا لهما .

ولد يوريديس في السنة التي انتصر فيها الاغريق على الفرس في سلاميس ، او كما تفيد رواية اخرى انه ولد في السنة التي فاز فيها ايسخولوس بالجائزة الاولى لأول مرة ، الا ان ذلك لا يعني ان يوريديس لم يشهد عروض ايسخولوس ، اضافة الى انه — حتماً — شهد عروض سوفكليس ، من هذا نخلص الى امكانية استفادة يوريديس من تجارب وخبرات زمليه في الميدان الدرامي .

بيد ان المراجع التاريخية تفيد ان اليكترا يوريديس قد عرضت لأول مرة عام ٤١٣ ق.م ، بينما عرضت اليكترا سوفكليس عام ٤١٠ ق.م . (٢) وبمعنى ادق ان اليكترا يوريديس قد سبقت في العرض اليكترا سوفكليس بسنوات ثلاث .

من هذا نستنتج — ان كان هناك مجال للاستفادة — بأن يوريديس قد استفاد من حضوره لعروض حاملات القرايين لايسخولوس ، بينما استفاد سوفكليس من عروض الاثنتين .

وزيادة في التوضيح نشير الى ان اليكترا يوريديس تختلف سواء في الشكل او في المحتوى اختلافاً كبيراً عن كل من حاملات القرايين لايسخولوس واليكترا لسوفكليس ، حيث ان يوريديس كان قد « نال قسطاً وافراً من العلم والمعرفة ... فنشأ محباً للفلسفة ، حتى قيل عنه انه فيلسوف المسرح » (٣) . اضافة الى انه كان « واعياً وعياً ايجابياً بعلاقته بالمجتمع ... وكان قد تربى منذ طفولته على الافكار الديمقراطية للحرية والمساواة » . (٤) .

من هذا الموقف تجاه الديمقراطية ، يعالج يوريديس مسرحيته اليكترا .

### \*\*\*

تبدأ مسرحية اليكترا ليوريديس بمنظر يمثل مخد مخد فلاح بسيط . ومنذ المشهد الاول ، يظهر فلاح ويعلن انه زوج اليكترا بالاسم فقط ، ويتمكن موقفه هذا باحترامه لليكترا ، سليله السادة . ويبرر ارتباطه الزوجي بها على انه يدافع عن ارادة ايجستوس الذي ارغم اليكترا على الزواج منه لكيلا تنجب وريثاً شرعياً للعرش ، فيما لو توفرت لها فرصة الاقتران من احد الامراء .

بعد ذلك تطالعنا اليكترا وهي تحمل على راسها جرة ، فاذا سالها زوجها لماذا تنجب نفسها على هذا النحو ، اجابته بان عطفه عليها يحلها على ان تخفف عنه عبء حياته .

من هذا المشهد تتبدى لنا طبيعة الاحترام المتبادل ما بين الفلاح « ابن العامة » وما بين اليكرا « الارستقراطية » .

بعد ذلك ينسحب الاثنان من على خشبة المسرح ليظهر من بعدهما كل من اوريستيس وصديقه بيلاديس ، قدما من اجل الانتقام من قتلتهما اجابمنون بناء على امر ابولون .

في المشهد الذي يليه تظهر اليكرا بصحبة الجوقة المكونة من فلاحات أرجوس .

الجوقة تدعو اليكرا للاحتفال بأحد الاعياد ، لكن اليكرا ترفض لحزنها ويؤسها .

اثناء ذلك يظهر اوريستيس وبيلاديس بصفتها غريبين ، اوريستيس يخبر اليكرا بأنه جاء من اجل ان ينقل اخبارها لاختها . فتحمل الغريب رسالة لاختها تكشف فيها شجونها وآلامها وترجوه العودة لانجاز المهمة التي اعدته لها .

عندها يدخل الفلاح « زوجها » فتعرفه بالغريب ، فيبدي هذا عتابه لها بسبب من كونها لم تدع الغريبين لكي تقوم لهما بواجب الضيافة . فيبدي اوريستيس اعجابه بسمو ونبل اخلاق ذلك الفلاح البسيط . بعدها تطلب اليكرا من زوجها الفلاح ان يتوجه الى مربى اوريستيس كسي يستدعيه ليعاونها في اكرام الضيوف ، اضافة الى انه سيسر بالانباء التي لديها عن اوريستيس .

وبعد اغنية من الجوقة يصل المربي المعجوز ، ويخبر اليكرا بأنه قد رأى على قبر اجابمنون قربانا وخصلة من الشعر هي بلا شك لاوريستيس ، الذي لا بد وان يكون قد وصل الى أرجوس .

وفي الوقت ذاته يتعرف المربي المعجوز على اوريستيس ، ويكشف شخصيته فتمم الجبيع فرحة كبرى ، ولا تتردد اليكرا في معانقة اختها ، وابداء سعادتها بعودته .

على اثر ذلك يأخذ الجميع بالتشاور من اجل رسم خطة ناجحة للانتقام من كليتمنسترا وعشيقتها ايجستوس .

ويتم رسم الخطة على ان يذهب اوريستيس لملاواة ايجستوس ، الذي سيقوم بتقديم الضحايا على مذبح القصر .

اما اليكرا فتقترح ان ترسل لاستدعاء امها الى الكوخ بعد ان تبتدع

كذبة تقنعها بالحيء . هذه الكذبة تتمثل في خبر مفاده ان اليكثرا قد وضعت مولودا .

بعدها يخرج اوريستيس وبيلاديس للقاء ايجستوس ، ثم تنشد علينا الجوقة احد اناشيدها قبل ان نسمع ضوضاء وجلبة ، فتضرع اليكثرا ، وتعتبر عن تلقها خشية ان يكون اوريستيس قد كشف امره وقتل .

بعدها يدخل احد الرسل ويخبر بالكيفية التي قتل فيها ايجستوس على يد اوريستيس ، قبل ان يعود المنتقمون بجثة ايجستوس ، عندها تبدأ اليكثرا عملية التمثيل بالجثة ، ثم تلمح امها قادمة من بعيد ، غير تجف اوريستيس ويتردد ، وييدي شكه في وحي ابولون ، ولكن اليكثرا ما تزال به تدفعه وتحرضه ، حتى يتمالك نفسه ويدخل الكوخ لينتظر دخول امه ليقتلها .

بعدها تتم المواجهة ما بين اليكثرا وامها ، حيث تدافع كليتمسترا عن نفسها وتبحث عن المعاذير لمسلكتها ، قبل ان تدخل الكوخ من اجل القيام بتأدية الطقوس الخاصة بالطفل المزعوم .

يسمع صراخ كليتمسترا ، حيث يتعاون اوريستيس واليكثرا على قتلها ، يعقبه ظهور اوريستيس ، عند ذلك يبدأ الاخوان باظهار ندمهما ويذرفان دمعهما . في تلك الاثناء يهبط من السماء اخوا كليتمسترا وهما كاستور وبوللكس ، حيث يبدآن بتوجيه اللوم الى اوريستيس واليكثرا ، ويؤيدان شك اوريستيس في امر ابوللو ثم يأمران اليكثرا بأن تتزوج من بيلاد . اما فيما يخص اوريستيس فلا بد له — جزاء على فعلته — ان يغادر أرجوس ويذهب الى حيث آلهة اثينا لكي تنجيه من عذاب الايرينيات .

وفي مشهد ختامي مؤثر تعانق اليكثرا اخاها والدموع تنهمر من مآقيها ، ويخرج اوريست مودعا اخته ووطنه .

★★★

بما اننا اشرنا الى ان كلا من الكتاب الثلاثة ، حمل اعماله الدرامية وجهات نظره في مجتمعه وقضايا عصره ، اذن لا بد لنا ان نستعرض اليكثرا بيوربيديس انطلاقا من هذا الموقف .

تشير احدى الروايات الى ان اصله لم يكن ارسقراطيا ، وان اباه كان بقالا مفلسا وامه كانت بائعة كرنب . هذه الرواية مستقاة من كوميديا الضفادع لاريسو غانيس ، الذي لم يتورع عن التشهير بيوربيديس نتيجة

لتعارض موقفها تجاه قضايا عصرها . (٥) أما الرواية الأخرى الخاصة بمولد يوربيديس ، فنقول انه : « نشأ في بيت على جانب كبير من الثناء والثراء ، وكان أبوه تاجرا من اغنياء الطبقة الوسطى الاثينية ، كما كانت امه من أسرة نبيلة » . (٦) . وأيا كانت صحة إحدى الروايتين ، فان ذلك لا يمنع ان يوربيديس كان من اشهر الكتاب الذين شنوا حربا شعواء على الطبقة الارستقراطية وقيمها ومفاهيمها بشكل عام .

لاقي يوربيديس اثناء حياته الكثير من المتاعب ، حيث تعرض لاضطهاد الارستقراطية لدرجة جعلته يئأى بنفسه في كثير من الاحيان عن المجتمع الاثيني « ميلجأ الى بيته المبنى في كهف في جزيرة سيلاميس » (٧) ، ولعله استفاد من هذه العزلة ، حيث توفر له فرصة ان ينفرد للتأليف الدرامي . هذا الاضطهاد ادى الى :

( ١ ) « ان يكون اقل كتاب التراجيديا المعروفين نيلا للجائزة الاولى » (٨) علاوة على انه كان هدفا سهلا للسخرية من جانب كتاب الكوميديا . كما اتهم بالشراسة والاحاد وتفاهة التفكير . (٩)

( ٢ ) ان تلك الحرب الشعواء التي شنت عملية اجبرته « في أخريات ايامه » على الهجرة عن وطنه . فهاجر أولا الى ماجنيسيا ، حيث اكرمت وفادته واعفي من الضرائب ، ثم الى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها ارخيلاوس ، الذي احتفى به وانزله على الرحب والسعة . (١٠) ان كان سوفكليس قد رأى في الديمقراطية شرا مستظيرا يتهدد مصالح الطبقة الارستقراطية فان يوربيديس كان « ديمقراطيا ، رأى ان الديمقراطية تدفع الى دمارها الذاتي . وهذا هو التناقض الذي يقوم عليه عمله ، فقد رأى الشرور موروثه في المجتمع القائم ، وفضحها بشجاعة » (١١) في البدء بذل ايسخيلوس كل جهده في تثبيت دعائم الديمقراطية ، واطلق صرخاته التحذيرية للارستقراطية التي كانت مؤسسة الديمقراطية، والوصية عليها.

بيد ان مرور ما يقرب من السبعين عاما ما بين انتصار الاغريق في معركة سيلاميس — حيث كان المجتمع الاثيني يعيش عصره الذهبي — وما بين سنة ٤١٣ ق . م حيث كتبت اليكترا يوربيديس هذه الفترة الزمنية الطويلة ، كانت كثيفة بتغيير الكثير من المفاهيم ، وكذا كانت كثيفة بتغير المجتمع الاثيني ذاته . الذي بنى صرح حضارته على التوسع الاستعماري واسترقاق الشعوب المغلوبة . (١٢)

كتب يوربيديس اليكترا قبل سوفكليس بسنوات ثلاث ، اي انه كتب عن نفس الفترة التي تعيشها اثينا . بيد ان هناك اختلافا بينا بين وجهتي

نظر كل من سوفكليس ويوريديس .

ففي الوقت الذي يرى فيه سوفكليس ان كافة المصائب تعود في النهاية الى الديمقراطية، نجد يوريديس يرى ان ما تعانيه اثينا من تناقضات يعود الى سوء تطبيق هذه الديمقراطية . وتحقيقا لموقفه ذاك ، لجأ يوريديس الى ان يكون « جريئا في تفكيره لا بياليا بالدين ولا بالتقاليد مقصده الحق واصلاح المجتمع ، ومحاربة مفاسده . » (١٣)

كذلك اعتمد يوريديس على الاسلوب الواقعي في معالجته الدرامية لهذا السبب ارتأى ان يجسد الاحداث المسرحية باسلوب يقرب لان يكون ميلودراميا ، والتزم بصرامة في ان ينهي مآسيه النهاية التي يجب ان تكون عليها .

وحول هذه النقطة يقول اريسطلو : « لهذا يخطيء الذين ينتقدون يوريديس حينما يأخذون عليه انه يسر على هذا النمط في مآسيه ، فيختم كل منها بخاتمة اليمية ، والحق ان هذه الطريقة لا غبار عليها . . لهذا اضحى يوريديس - وان فاته احيانا بلاغة الابجاز واحكام البناء الفني - ابرز الشعراء في تأليف المآسي » (١٤) .

واضافة الى هذا لجأ في كتابته لمآسيه الى الاسلوب الجدلي القائم على الاستدلال والحوار ، حيث يستطيع المشاهد « ابن العابة » الذي يفتر الى الثقافة الواسعة ان يلم بالمضامين التي يهدف يوريديس الى توصيلها اليه من خلال حوار الممثلين بعضهم مع البعض الآخر عن طريق الاسلوب الجدلي للاستدلال .

يقول اسماعيل البنهاوي : « يتشكل بناء المسرحية عند يوريديس من حوار بين ممثلين اثنين كعصب للمسرحية . . . ويتم الحوار بين الممثلين في مطلع المسرحية كتنقاش او مناظرة امام الممثل الثالث الذي يكون بمثابة الحكم بالنسبة لهذا الاستعراض البلاغي » (١٥)

علاوة على ان شخصياته « اكثر بشرية . . . فالمصالح التي يعبر عنها والمشاعر التي يبثها واسعة الشيع . وكان يميل الى تحليل الشخصيات ورد دوافعها الى اسس نفسية » . (١٦)

وقد ركز في بعض اعماله على موقف المرأة وقضاياها بشكل خاص سواء في مسرحية ميديا او في اليكترا ، ان كانت معالجاته هذه قد تسببت له بالكثير من سخط الارستقراطيين ، وقد اشيع عنه بأنه كان عدوا للمرأة ، بينما كان في حقيقته عدوا للوضع الذي كانت عليه المرأة في ايامها .

« لقد رأينا كيف تدهور مركز النساء في أثينا . ويعطى لسياس صورة عن الحياة العائلية الاثينية ... وهي ليست صورة مشرقة ، وكل ما كان مسموحا به للزوجة هو العمل البيتي في صحة العبيد ، والاخلاص لزوج كان يقضي معظم وقته بعيدا عن البيت ، وكان هذا الزوج حرا في معايشة نساء أخريات » (١٧)

وان كان التاريخ قد حفظ لنا من اعمال يوربيديس اضعاف ما حفظ من اعمال سوفكليس وايسخولوس ، حيث وصلتنا من اعمال يوربيديس ثماني عشرة تراجيدية ومسرحية ساتورية واحدة ، فان ذلك لا يعود الى متانة وعظمة اسلوبه الدرامي ومقدرته الفائقة في التأليف ، وانما يعود الى انه كان ابعد تأثيرا من سابقيه في الاجيال المتعاقبة على مر الزمان ، ربما لقربه اكثر من طبيعة الانسان . (١٨)

ومن خلال قراءتنا لمسرحيته اليكثرا نستطيع ان نتلمس ابعاد موقفه العام من قضايا عصره ممثلا برؤياه في قضية الديمقراطية ، التي كانت شاغله الرئيسي .

**اولا : موقفه من الفوارق الطبقة .**

**ثانيا : منحاہ التعليمي .**

وقضية ثالثة لا تكاد تنفصل عن محتوى رؤياه العامة ، ونعني بها نزوعه نحو الواقعية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

☆☆☆

**اولا : موقف يوربيديس من الفوارق الطبقة :**

من الاسباب الرئيسية التي اثارت الكتاب الارستقراطيين الذين عاصروا يوربيديس ، انه لجأ الى اسناد ادوار هامة لشخصيات من عامة الشعب ، واظهر الخدم وفقراء الناس الى جانب الامراء والالهة ضمن الغالبية العظمى من اعماله التراجيدية .

وان كان كل من ايسخولوس وسوفكليس قد اظهرا في اعمالهما التراجيدية الرسل والخدم ، فانهما لم يسندا لهؤلاء ادوارا ذات اهمية ترتفع من حيث المستوى الى الادوار المسندة الى الامراء والنبلاء ، وقد هدف يوربيديس من وراء ذلك الى تأكيد رأيه الخاص ، بان السادة من الناس مثلهم مثل غيرهم . ذلك هو جوهر الموقف الديمقراطي من التقسيم الطبقي الذي كان سائدا في المجتمع الاثيني .



بك ان يوربيديس تعدى ذلك حينما اثبت في تراجيدته اليكترا من ان ابن العامة قد يسمو في موطنه واخلاقه على سليل الارستقراطية . منذ الاسطر الاولى للمقدمة نكتشف من خلال حديث الفلاح ان المربي والذي هو من العامة ، كان قد لعب دورا هاما جدا في مسار الحدث الدرامي . اذ انه هو الذي نجح في ان يوصل الطفل اوربيستيس الى مكان بعيد عن متناول يد ايجستوس يقول :

« **الفلاح** : كان اوربيستيس معرضا لان يقتله ايجستوس فقد ابعدته مربي والده سرا الى ارض فوكليس واعطاه لستروفيوس ليربيه » (١٩)

وقد يرد الى ذهننا هنا ، ان سوفكليس ايضا في تراجيدته اليكترا قد استعان بالمربي ومنحه سلطة تقرب من سلطة الاب ، كما اشرنا في الفصل السابق . بيد ان المربي الذي لدى يوربيديس يختلف تمام الاختلاف عما كان عليه لدى سوفكليس ، حيث انه لدى سوفكليس كان يتمتع بنوع من المكانة ، نتيجة لكونه صاحب اوربيستيس في غربته ، فرباه ونشأه وعلمه ودربه .

اما مربي يوربيديس فقد تعرض للكثير من الاضطهاد والعقاب ، حيث انه سلب وظيفته ، واستخدم راعيا للانعام عند حدود أرجوس .

وعلى الرغم من وضعه ذاك نراه لا يتردد عن يد المساعدة الاقتصادية لليكترا وزوجها عندما نوجعا بضرورة القيام بواجب الضيافة للغريبين ، اللذين لم يكونا سوى اوربيستيس وبيلاديس . وها هو يصل — بعد ان ارسلت اليكترا زوجها بطلبه ليساعدها في توفير وسائل الراحة للضيوف ..

« **المربي** : ... لقد احضرت لك هذا الحمل الرضيع من قطيعي ، وقد اخذته من امه ، وزهورا وجينا قد اتيت بها من المكبس رأسا، وهذه القارورة من الخمر الفاخر ذي الاريح العطر .. فلتحمل هذه الهدايا الى داخل البيت للضيوف » (٢٠)

واضافة الى هذا يلعب المربي المعجوز دورا هاما في رسم خطة الانتقام من ايجستوس وكليتمنسترا . فهو الذي يخبر اوربيستيس بمكان تواجد ايجستوس ، حيث ذهب الاخير لتقديم القرابين ، بل انه يصحبه الى هناك ، كذلك هو الذي يذهب الى كليتمنسترا لكي يخبرها بان ابنتها التي ولدت طفلا منذ عشرة ايام بحاجة اليها ، من اجل القيام بالشعائر الدينية الخاصة بالوليد .

وان كان موقف يوريديس من المربي ليس بالوضوح اللازم الذي يجسد رؤياه للعدالة الاجتماعية فان اختياره لشخصية الفلاح زوج اليكترا ، بابعاده المتنوعة خير دليل على رؤياه تلك ، والفلاح الذي يلعب دور الراوية في المقدمة ، حيث يلخص الاحداث التي سبقت ، ويشير للواقع الراهن يتكشف عن نبل في المواقف ولفت النظر ، فهو بعد ان يشير الى السبب الذي دفع ايجستوس الى تزويجه باليكترا — خشية ان تتزوج اميرا فتجنّب طفلا يطالب بحقه في وراثة العرش — ان لم يسع الى الانتقام من ايجستوس — هذا الفلاح يصف موقفه من هذا الزواج المفروض على اليكترا قائلا :

« **الفلاح** ... ومن لا يحسبني سوى احمق لتركي عذراء رقيقة دون مساس ، وهي لدي في داري غائبي اقول اليه انه يقيس النقاء بمستوى روق القمي » (٢١) . كذلك فانه يقف موقفا نبلا من اليكترا ، وخاصة عندما يراها تبذل جهدها في تأدية اعمال المنزل ..

« **الفلاح** ... لماذا ايتها العذراء المسكينة تشتغلين بهذا الجهد من اجلي ... الا تستطيعين ان تريحي نفسك من العمل كما قلت لك ؟ » (٢٢) ولو اننا اعدنا النظر في كلماته السابقة وبالذات في « ايتها العذراء المسكينة » لادركنا طبيعة العلاقة التي تربط الاثنين ، والتي هي من جانب اليكترا ، عبارة عن قدر مفروض عليها تسمى للخلاص منه ، ومن جانب الفلاح علاقة عطف ورافة ، فصل حد احساسه الشخصي بانه — من حيث تعامله معها — ند لها . <http://Archivebeta.Sakhril.com>

من هنا يتبدى جوهر الاختلاف في الموقف بين الاثنين ، اذ انه بالقدر الذي كان فيه مفروضا على اليكترا الارستقراطية الساخطة يتبدى كموقف اقرب لان يكون اختياريا لدى الفلاح الذي كان من عامة الشعب .

وفي مشهد اخر نرى كرم الفلاح واضحا ، بعد ان عاد وراء الشابين اوربستيس وبيلاديس اللذين كانا يقفان الى جانب اليكترا ، حيث يقول لاليكترا :

« **الفلاح** ... كان ينبغي ان تفتحي ابوابنا لهما » (٢٣) ثم يلتفت الى الغريبين :

« ... ادخلا سيدي ، ستجدان ترحابا بقدر ما يسمح به بيتي » (٢٤) وعندما تعاتبه اليكترا على دعوته لهما — اثر دخولهما ، خاصة وانه فقير يعاني من العوز . يجيبها بقناعة :

« الفلاح ... اذا كانا نبيلين حقا ، كما يبدو عليهما ، فلا شك انهما سيقنعان سواء بقوت غال او رخيص » . (٢٥)

انها وجهة نظر ابن العامة في نبل الانسان ، فالنبل لديه هو نبل وسمو بالاخلاق ، وقناعة بالقليل .

وبالقدر الذي جسد فيه يوربيديس موقف ابن العامة وكرمه ونبله ، جسد في الجانب الآخر موقف اليكترا « ابنة الارستقراطية » من أجل أن يظهر الفارق الشاسع بين موقف الاثنين « العامة اي الديمقراطيين من جهة ، والارستقراطيين من جهة اخرى » وها هي اليكترا تحمل جرتها لتجلب ماء من النهر فتقول :

« امضي لاجلب ماء من النهر وجرتي موزونة فوق رأسي ، لا لشيء في الحقيقة يرجع الي لاني مدفوعة الى هذه الضرورة ، ولكن لاظهر الالهة على المهائات التي يلقيها ايجستوس علي » . (٢٦)

ان المقصد من وراء مساعدة الفلاح باعمال البيت ، لم يكن الفلاح ذاته هو المستهدف بها ، كما قد يتبادر الى الذهن منذ الوهلة الاولى ، وانما كان المقصد هو استشارة عطف الالهة حسب .

وفي مشهد لقائهما باوربيديس قبل ان يتم اكتشاف شخصيته تقول له :  
« اليكترا ... اني متزوجة يا سيدي ، قران مشثوم ! » (٢٧)  
وعندما يقول اوريستيس :

« ... آسف على اخيك ، اشفق عليك . ازوجك ايجستوس من ميكيناى ؟ » (٢٨)

وكلمة « ميكيناى » لا تخلو بطبيعة الحال من الاحتقار .  
وعلى اثر سؤال اوريستيس لاليكترا عن طبيعة هذا الزواج ، تجيبه بان الفلاح لم يقربها وانه عاملها معاملة كريمة ، ساعتها تتبادر لذهن اوريستيس فكرة :

« اوريستيس : فهمت اكان يخشى انتقام اوريستيس فيما بعد » (٢٩)  
ذلك هو تفسير اوريستيس « الارستقراطي » لنبل الفلاح وكرمه ، وعندما يبدي اوريستيس دهشته من كرم الفلاح ، بعد مجيء الاخير اليها ، قائلا :

« اوريستيس : يا للسماء ! ... اهذا هو الرجل الذي يساعدك على نصم زواجك ، لانه لا يريد ان يؤذي شعور اوريستيس » . (٣٠)

نستطيع هنا ان نطمس ابعاد المجاملة المبطنة بالمغالطة ، خاصة اذا  
تذكرنا انه سبق وقال : « كان — الفلاح — يخشى انتقام اوربستيس » ،  
بينما نراه يقول هنا : « لانه لا يريد ان يؤذي شعور اوربستيس » ، وستان  
ما بين احجام الفلاح عن استغلال اليكترا بدافع خوفه من انتقام اوربستيس ،  
وبين احجابه لكيلا يؤذي شعور اوربستيس . علاوة على ان اليكترا حتى  
وهي في هذا الموقف المتضمن لاعتراف اخيها بفضل الفلاح نراها ترد بلهجة  
لا تخلو من الالفة . .

« اليكترا : انه هو من يدعونه زوجي ، واشقائي ! » (٣١)

وحتى في حالة اثبات نبل الفلاح بالدليل الدافع لكل من اليكترا  
واوربستيس نرى اوربستيس يفسر هذا النبك من وجهة نظره الخاصة حيث  
يقول :

« . . . ها هو رجل لا قيمة له في أرجوس ، ليس لاسرته شهرة يباهي  
بها . واحد من القطيع العام ، قد اثبت انه بطل بحق » (٣٢)

واوربستيس هنا — في الحقيقة — لا يبدي اعجابه بنبل الفلاح ، لكنه  
يبدي استغرابه ازاء حقيقة ان يظهر النبيل رجل « لا قيمة له ولا شهرة  
لاسرته » ، اضافة الى كونه واحداً من «القطيع العام» . ان فهم اوربستيس  
لعامة الشعب وتعامله معهم ، هو نوع من تعامل الراعي مع قطيع اغنامه .  
والدليل الاخير على الاسلوب المتعالي لتعامل السادة مع عامة الشعب ، تقول  
اليكترا لزوجها بعد ان دعا الغريبين لدخول المنزل . .

« اليكترا : ما دمت قد ارتكبت هذه الخلطة فاذهب الى مربى ابي . . .  
واطلب منه ان ياتي » . وغلطة الفلاح هنا تمثلت في كونه قد بذل جهده في  
اكرام ضيوف اليكترا .

ومن اجل ان يحقق يوربيديس هدفه في تقديم وجهة نظر تمثلك موقف  
الديمقراطيين ، لجأ الى وسيلتين :

**الاولى : الشخصوس**

**الثانية : المواضيع**

عن الوسيلة الاولى . . انفرد يوربيديس عن زميليه في كونه اظهر  
شخصا من عامة الشعب واسند اليها ادوارا هامة — وهو في عمله هذا  
نجح في ان يحقق هدفين :

(١) انه قدم اناسا عاديين ، قرييين في موقعهم الاجتماعي والطبقي واسلوبهم في الحياة ، وموقفهم منها ، من الغالبية العظمى من رواد المسرح في ذلك الحين ، مما يؤدي الى ان يرى جمهور المشاهدين انفسهم ممثلين على خشبة المسرح ويزيد من تأثيرهم ، وسهولة استقبالهم للاراء والافكار التي يحملها يوريديس لشخصه ، حيث ان تلك « الشخصيات تصور مخلوقات قريبة منا كل القرب ، كلها شخصيات من الواجب فهمها ، وليس في الامكان تجاهلها . » (٣٣)

(٢) توغرت له فرصة ان يهز آراء الطبقة الارستقراطية — من خلال شخصه الارستقراطي مع آراء الديمقراطيين — من خلال شخصه الممثلين لعامة الشعب — لكي يواجه هذه الآراء ببعضها ، ويضعها على محك التجربة ، فينتصر في النهاية الى الآراء التي يتبناها هو ، ونعني بها الآراء الديمقراطية . » (٣٤)

اما فيما يخص الوسيلة الثانية . . « المواضيع » ، فان يوريديس ضمن اعماله المسرحية قضايا ومشاكل وهيوما ذات طابع انساني يومي ، فتناول القضايا الاسرية والعائلية ، اي انه بمعنى آخر اهتم بمعالجة القضايا التي تهم قطاعات كبيرة من الناس ، مما منح اعماله شمولية اكبر ، وبمعنى اكثر دقة انه وظف فئة الدراماي لخدمة اكبر عدد من الناس .  
وان كان كتاب التراجيديات يستمدون موضوعاتهم بشكل عام من الاساطير فان يوريديس لم يشذ عن هذه القاعدة « لكنه أخضع هذه الاساطير لروح العصر الذي كان يعيش فيه ، وادخل عليها من التعديلات ما يلائم غرضه . » (٣٥)

\*\*\*

### ثانيا — المنحى التعليمي لدى يوريديس :

في مدخل هذا الفصل اشرنا الى الاسلوب الجدلي الذي اتبعه يوريديس في صياغة اعماله التراجيدية ، وبالقدر الذي تتبدى فيه قوة حجة الاقتناع من خلال هذا الاسلوب ، فان الموقف العام ليوريديس من قضايا عصره ومجتمعه ورغبته الصادقة بالتأثير في مواطنيه عن طريق نقل مفاهيمهم ، هذه الرغبة تجسدت في اكثر من مكان على هيئة تعاليم ونصائح ضمنها اقوال شخصه ، لتعبر عن وجهة نظره ، وقد اخلص يوريديس في عرض هذه النصائح ، وان ادى به ذلك الى نوع من التقريرية ( التعليمية ) .

لقد كان يوربيديس يأمل أن يشارك في وضع مفاهيم وأخلاق وسلوك تنسجم مع القيم الديمقراطية التي ينادي بها ، متمثلة في السلام الذي يجب أن يسود بين أبناء الشعب كافة من خلال التزام الجميع بمثل وأخلاق ومفاهيم شتى ، خص من بينها العلاقات الأسرية ، ومكانة المرأة في المجتمع ، إضافة إلى قضايا أخرى متفرقة ، سيجري التعرض لها لاحقا .  
يقول يوربيديس على لسان اليكترا :

« اليكترا : ... ان من يدنس زوجة جاره ، ويرغم غيبا بعد على الزواج منها ، إنما هو شخص مسكين ، إذا كان يحسب أنها ستبقى مخلصه له ، وهي زوجة له ، رغم أنها اثبت في حق زوجها القديم . » (٣٦)  
هذا الرأي الأخلاقي ليس غريبا علينا وعلى عصرنا ، وهو مثال للفضيلة على مدى العصور . وحول طبيعة معاقبة المجتمع « الرجالي » للمرأة ، تقول كليتمنسترا ..

« كليتمنسترا : ... عندما نال امرأة سمعة سيئة ، فانها تخلف شعورا بالمرارة ضد كل ما تقول . » (٣٧)

ويوربيديس لا يتردد عن تضمين آرائه الديمقراطية الخاصة بكيفية انتخاب الحاكم على لسان إبطاله ، وهو في هذا يشبه إلى حد بعيد زميله أيسخولوس ، فيقول على لسان اليكترا وهي تخاطب ابها ..

« اليكترا : ... فالزوج الذي كان لك لم يكن بحال أقل شأنا من أيجستوس ، فإنه هو الذي انتخبته اليونان ليكون قائدها . » (٣٨)

أن الحاكم هنا يجب أن لا يصل إلى سدة الحكم إلا عن طريق الانتخاب العام . وعن الاقتصاص من المجرم ، يفيد من خلال ما تقوله اليكترا ..

« اليكترا : وهكذا كان ينبغي أن يتبع القتل ، القتل جزاء له » (٣٩) .  
وعن الطموحات غير المشروعة والصيد في المياه العكرة ، سعيا وراء استغلال الفرص ، يشير على لسان اليكترا أيضا :

« اليكترا : ... أن من يركز طموحه في الثراء أو نيل الأصل فيزوج امرأة دمية ، أحق ، بل أفضل له أن يضم بيته شريكة متواضعة ، إذا كانت عفيفة ، من أن يضم شريكة تعلوها العجرفة . » (٤٠)

وحول ما وصلت إليه المرأة من مكانة متدنية في عصر يوربيديس وعدم قدرتها على إبداء رأيها في قضية زواجها ، والتي هي بالنسبة إليها هامة جدا ومصرية ، يصرح على لسان الكورس ..

« الكورس : ... ارى البخت يحكم زيجات النساء ، بعضها تنجح وبعضها تسوء . » (٤١) والنجاح والفشل هنا مرهون بالصدفة ، وليس بإمكانية المرأة على اختيار زوجها بنفسها ، وحول المركز المتدني للمرأة الاثينية في ذلك العصر يقول ليسياس ..

« اننا نملك بقاياا للمذاتنا ، ومحظيات لحاجات اجسادنا اليومية ، وزوجات ليقمن بادارة البيت لنا ، وينجبن اطفالا شرعيين » (٤٢)

هذا المنحى التعليمي ليوريبيديس لا يتوقف عند حد معالجة القضايا الدنيوية ، وانما يتعداه الى البحث في الامور الدينية الخاصة بمعتقدات الناس انفسهم ، وهو الى جانب كونه يبين لنا ان اوريستيس عاد الى أرجوس بناء على امر من ابولون للانتقام من قاتلي ابيه ، فانه لا يتوانى عن التشكيك بصحة نبوءات هذه الالهة من اجل ان يفسح المجال امام المشاهد لكي يحكم عقله في معتقداته . وهو في هذا الموقف يقترب من سوفكليس في معالجاته الدرامية لمواقفه من القوى الغيبية .

يقول اوريستيس لايكترا : « ... افنى لاشعر بالثقة في انني سافعل ذلك ( الانتقام ) والا فعليما ان نتوقف عن الايمان بالالهة ، لو ان الشر ينتصر على الخير » . (٤٣)

وفي مكان اخر يقول : « اي فوبيوس ( ابولون ) ما احق ما كانت نبوءتك . » (٤٤) قطعما كان شيطانا شنيها بالالهة من امر بهذا .. لا اصدق ان هذه النبوءة كانت مقصودة ( ٤٥ ) .

وعلى لسان الديوسكوري نسمع :  
« الديوسكوري : ... فالوحي الذي تنبأ لك به ( ابولون ) ليس دليلا كبيرا على حكمته » . (٤٦) .

ان الديوسكوري هنا ليسا سوى اخوي كليتمسترا الميتين ، ولم يحضرا من الحياة الاخرى — الا لكونهما يمتلكان قوة خارقة بصفتها انصاف الالهة .

ويوريبيديس هنا لا يتردد عن الطعن بصحة نبوءة الالهة من جانب انصاف الالهة بعد ان كان قد شكك بها على لسان اوريستيس نفسه .

ومن اجل ان يسهل يوريبيديس مهمته ذات الطابع التعليمي ، لجأ الى الاستفادة من :

أولاً : الأسلوب .

ثانياً : المقدمة .

فيما يخص الأسلوب ، فقد عرف عن يوربيديس أنه أكثر من الاستعانة بالأساليب القريبة من لهجة التخاطب المفهومة لدى عامة الناس ، على العكس من أيسخولوس الذي اتصف أسلوبه بالفخامة والجلال والعظمة ، وسوفكليس ذي الأسلوب الشعري الراقي . . الرفيع .

ويوربيديس عندما فعل ذلك إنما هدف إلى تسهيل وتيسير مهمة توصيل مفاهيمه وآرائه بالشكل الأكثر بساطة وسرعة ، من أجل أن يستوعبها عامة الناس ، إذ أنه « خلص التراجيديا من العبارات الرنانة والألفاظ الضخمة الثقيلة ، وتجنب الغبوض والإبهام » . (٤٧)

ولم يقتصر في تبسيط أسلوبه على حوار شخصه فحسب ، وإنما تعداه إلى أناشيد الجوقة حيث توفرت لها فرصة أن تتحرر « من تزمثها ، فتخف ، ويكثر تنويعها اللحني » (٤٨) ، بيد أننا يجب أن لا نغفل ما ترتب على هذا التحرر والتخفف والتنويع من آثار ، إذ أن أناشيد الجوقة سرعان ما أصبحت مجرد أناشيد منفصلة لا تكاد تتصل بالموضوع الرئيسي ، كذلك نراه وقد أجاد استثمار مقدمة مسرحيته فيها بخدمة تسهيل إيصال معلوماته إلى مشاهديه ، إذ أنه اختلف عن زميله : أيسخولوس وسوفكليس في كونه قد أطال من مقدمات مسرحياته بشكل ملحوظ ، قد يصل حد التقريرية والملل أحيانا ، هادفاً من وراء ذلك إلى تعريف مشاهديه بكافة الأحداث السابقة على نقطة بداية العمل ، لهذا السبب نراه يلجأ « لأن يقدم للنظارة تفسيراً لبعض المعلومات التي تساعد على فهم وجهة نظره ، أو على تتبع سير الأحداث في مسرحياته ، ومن ثم استخدم المقدمة التي تعين المتفرج على فهم النقطة التي بدأ منها الكاتب سير الأحداث في مسرحيته » (٤٩) .

والمقدمة لدى يوربيديس عادة تتمثل في خطاب طويل خال من الأحداث ، لا يهدف لأن يوضح لنا الحالة الراهنة للموقف والشخصيات ، لكنه إلى جانب هذا « يقص علينا ما سوف يحدث أيضاً لهذه الشخصيات » . (٥٠)

ثالثاً : نزوع يوربيديس إلى الواقعية . .

\* يوربيديس مفكر واقعي — فيرال . (٥١)

\* الوسيلة الوحيدة لفهم يوربيديس تتركز في دراسة واقعيته — ستيجر . (٥٢)

إن أهم ما يلفت نظر قارئ يوربيديس واقعيته التي تتجسد في بنائه



لشخصه ، ومدى قدرته على تصوير انفعالاتهم ومطالبهم وسلوكهم وردود  
انفعالهم ، وقدرته على الغوص في اعماق النفس البشرية ، وكشف خفاياها  
ومكوناتها ، على الرغم من كونه يرسم أحداثه بتجسيد متضخم اقرب الى  
الميلودراما منه الى التراجيديا ، اضافة الى انه يناقض واقعيته تلك مناقضة  
حادة لدى لجوئه الى الاستعانة بالالهة وانعالمهم الخارقة .

يقول الدكتور ابراهيم سكر : « كان ( يوربيديس ) لا يتحرج من  
التعرض لكل نقائص البشرية يتناولها بالنقد والتحليل ، كما انه لم يترك اي  
نموذج بشري دون عرض وتحليل في دراسة سيكلوجية ، فكشف عيوب  
المجتمع وعرض امام المواطنين نقائصهم . » (٥٣)

ويطبيعة الحال فان مثل هذا التميز والعمق اللذين عرف بهما  
يوربيديس لم يجيئا اعتباطا ، وانما كانا نتيجة منطقية لما وفق فيه من تحصيل  
وافر من العلم والمعرفة ، اذ انه « استمع الى كثير من مشاهير العلم  
والفلسفة ، واتصل بهم بحبك المودة » . (٥٤)

ونستطيع من خلال قراءتنا لمسرحية اليكترا ان نطمس ابعاد قدرته  
الدرامية في بناء شخصه ، واستبطانها ، وتحليلها ، ودراسة دوافعها عبر  
تعرضها لمواقف متعددة ومختلفة في الوقت ذاته ، كل ذلك من خلال منظور  
واقعي ، يكاد ان يكون عصريا . . اذ انه كان يتناول « نفس المشاكل ونفس  
الشكوك والمثل العليا التي تدور في تفكيرنا . . سنجد فيه رجلا احس بنفس  
الرغبات ونفس النزوات التي احس بها عدد كبير من رجال العصر  
الحاضر . » (٥٥)

ويوربيديس الذي يخبرنا على لسان الفلاح ان ايجستوس لم يكف  
بالمشاركة في قتل آجا ممنون وانما ازمع ايضا ان يقتل اليكترا . .

« **الفلاح** : . . . بيد ان امها — رغم قسوة قلبها — انتقدت الفتاة من  
يده ، فقد كان في استطاعتها ان تطمس الاسباب لقتلها زوجها ، لكنها كانت  
تخشى الكراهية التي تثيرها في النفوس نتيجة قتلها ابناها » . (٥٦)

ولسنا هنا بصدد مناقشة الاسباب التي دفعت كليتمنسرا لان تعارض  
في قتل ابنتها ، وانما نحن بصدد البحث في سلوك ايجستوس هذا الشخص  
الذي لم يتورع عن ان يخصص جائزة . . « لمن يقتل اوريست » . (٥٧)

اضافة الى كونه اجبر اليكترا على الزواج من فلاح لاسباب مر ذكرها  
سابقا .

هذا الرجل القاسي القلب ( المجرم ) الذي لم يتورع عن ارتكاب ابشع الجرائم من اجل ان يحقق طموحاته في السلطة والمال ، يلجأ يوريديس الى تقديمه الينا بشخصية اخرى وسلوك آخر من خلال ما رواه الرسول عن حادثة لقائه باوريستيس ، حيث انه ما ان رأى الغربيين « اوريستيس وبيلاديس » ، حتى صاح :

« الرسول : ... مرحى يا غريبان ، من انتما ؟ من اين جئتما ؟ ...  
ينبغي ان تكونا ضيوفا » . ( ٥٨ )

ثم انه امسك بايديهما وقادهما في الطريق ، وعندما وصلا الى المكان اصدر امره لخدمه : « احضروا ماء لاصدقائي ليغتسلوا به » . ( ٥٩ )  
بعد ذلك قدم ايجستوس السكين لاوريستيس وطلب منه ان يذبح الثور زيادة في اكرامه .

ان يوريديس هنا وهو يقدم ايجستوس بتناقضاته هذه ، كمجرم عريق قاس من جانب ، ومضيف رقيق القلب كريم من جانب آخر انها يهدف لان يقدم لنا بطله هذا بشراسته وطيبته ، دون ان يتقل حقيقة جوهريه هامة ، الا وهي ان هذا الشخص — على كل ما فيه — هو انسان قبل كل شيء ، وهو عندما يفعل ذلك يهدف الى جانب غايته تلك الى غاية اخرى لا تقل اهمية ، وهي ان يمنح للشاهد فرصة ان يحكم عقله قبل ان يحكم بادانة هذه الشخصية او تبرئة ساحة تلك .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اما اذا تناولنا شخصية اوريستيس . فانها تبدو لنا اكثر وضوحا بما تقدمه من تناقضات متعددة في مواقف مختلفة ، حيث يقدمه لنا يوريديس للوهلة الاولى ، ليس كشخصية اسطورية بطولية بل كإنسان من لحم ودم ، له طموحاته الى جانب تردده وخوفه ، فهو على الرغم من كونه قد جاء بناء على امر ابولون عازما على الانتقام من قاتلي ابيه ، نراه يقول مخاطبا بيلاديس :

« ... لقد اقبلت من مذبح ابولون ذي الاسرار الى ارض آرجوس دون علم من احد لاثار لمقتل ابي ... مع انني ... بقدومي الى حدود هذا البلد ارجع بين غائتين ، استطيع ان اهرب الى بلد آخر اذا ما تجسس علي احد وعرفني . وبالوقت نفسه ابحت عن اختي » . ( ٦٠ )

عواطف شتى تلك التي تصطرع في نفس اوريستيس ، فالى جانب رغبته في الانتقام ، يتبدى خوفه من ان تكتشف شخصيته ويظهر استعدادده

للهرب مع امنيته بأن يرى اخته اليكترا . مثل هذه العواطف والاحاسيس لم تكن لتوجد لدى كل من اوريستيس ايسخولوس، واوريستيس سوفكليس، اذ ان الآخرين لم يكن يشغلها سوى امر واحد فقط هو الانتقام ، اذ ان اوريستيس سوفكليس كان الاداة التي نفذت بها اليكترا القوية هذا الانتقام، اما فيما يخص اوريستيس يوربيديس فان ازماعه الهرب من عند الحدود يضعنا امام سؤال : هل كان اوريستيس يوربيديس بشجاعة غير كافية لتنفيذ المهمة الملقة على عاتقه ؟ .

لا يمكننا ان ننكر ورود مثل هذا الخاطر الى اذهاننا ، بل ان يوربيديس لا يتوانى عن ان يقدم اوريستيس ضمن موقف هو اقرب الى الادعاء منه الى الحقيقة ، عندها يخاطب اخته بعد تعرفهما ..

« ... انا بطلك الواحد الوحيد ، لو انه كان في استطاعتي فقط ان اجر الى الشاطئ، الشبكة التي ازمع لقاءها .. وانني لاشعر بالثقة في انني سأفعل ذلك . » (٦١)

وفي مشهد آخر يبدي اوريستيس فزعه ازاء فكرة قتله لاه ..

« اوريستيس : ماذا يجب ان تفعل لامي ؟ .. نقتلها ؟ !

اليكترا : هل تملك الرحمة لمرآها ؟

اوريستيس : كيف اقتلها وهي التي حملتني وارضعتني ؟

اليكترا : اقتلها كما قتلت ابانا .

اوريستيس : ... رغم تقائي من قبل ، سأضحي الان الى المنفى

ملخفا بدم امي ! » (٦٢)

قبل هذا كان اوريستيس ايسخولوس قد ابدى شيئا من التردد ايضا، بيد ان تردده جاء مع لحظة الشروع بتنفيذ عملية القتل ، عندها اضطر بيلاديس الى ان يحثه على التنفيذ ، اما اوريستيس يوربيديس فانه يبدي تردده ، ويؤنبه ضميره ، قبل ان يواجه امه وجها لوجه بقصد قتلها .. ان الفكرة بحد ذاتها تفزع .

اما شخصية اليكترا ، فهي اغنى شخصيات المسرحية ، حيث حملها يوربيديس اكبر قدر ممكن من الانفعالات والتناقضات ، حتى لتكاد تكون هي الشخصية الطاغية في عمله المسرحي . اذ انه قدمها لنا نواحة وندابة ، لا تكف عن التذمر والشكوى والبكاء والسباب واستصراخ الالهة ولوم الآخرين والقاء التبعة عليهم في طول المسرحية وعرضها لا يسلم من لسانها اله او انسان صديق او عدو .

فهي منذ لقائها الاول بنا تبدا منولوجها بالنواح :  
« اليكترا : .. ايتها الليلة السوداء ... اسكب نواحي على قبر ابي  
امام قبة السماء الفسيحة ، غامي ابنة تينداريوس المؤذية ، قد طردتني من  
بيتها لترضي زوجها » . (٦٣)

وهي انانية بشكل ملفت للنظر .. حتى في علاقتها بالالهة ، وقد سبق  
واشرنا الى انها تجلب ماء النهر ليس بقصد اداء اعمال المنزك وانما لكي  
تثبت للالهة ان ايجستوس يضطهدها .

في مشهد آخر تواجه الالهة قاتلة :  
« ... ليس من اله يسمع صوت اليكترا الضائعة » . (٦٤)  
كذلك فان سلوكها لا يخلو من الجبن ، فهي تقول لاوريستيس :  
« ... ينبغي ان نعلمس تجنب الاشرار بالهرب ، انت عبر الممر وانا  
الى الكوخ » . (٦٥)

اضافة الى كونها قاسية القلب متحجرة العواطف ، فهي الحين الذي  
يرتد فيه اوريستيس ازاء فكرة قتله لاه ، ترد عليه مؤنية ومعنفة :  
« اليكترا : ... اقتلها كما قتلت ابانا ! .. كيف يمكن ان يؤذيك ثارك  
لابيك ؟! .. لو لم تنتقم لابيك تكون قد فشلت في اداء واجبك ! ... لا تتحول  
الى جبان ! ولا تتخل عن رجولك ! » (٦٦)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وفي مشهد قبل هذا تبدي اليكترا استعدادها لقتل امها :

« اليكترا : ... علي انا اعداد قتل امي » . (٦٧)

هذه القسوة والحقد الذي بلغ حد الاشتراك في القتل عمقه احساس  
هذه الفتاة الارستقراطية بالمهانة على اثر جررها الى كوخ حقير كزوجة الفلاح  
الفقر ولاصرارها على الاخذ بثأر ابيها الذي ذهب ضحية بيد من يضطهدونها  
الان . تقول :

« اليكترا : ... اقيم في يوخ رجل فقير ، ادمر بالاسى روجي » . (٦٨)  
والادى من كل هذا انها — من دون مثيلتها لدى ايسخولوس  
وسوفكليس — تشترك مع اوريستيس في عملية قتل كليتمسترا .

لكنها بالرغم من شراستها وقوتها وصلفها ، سرعان ما يفاجئنا بها  
يوربيديس ضعيفة ، متهاكة ازاء احساسها بالذنب على اثر مشاركتها في  
قتل امها :

« اليكثرا : ... الدموع ضعيفة ، ضعيفة من اجل هذا يا اخي ، وانا الدافعة الائمة ! آه ، ويلي ! ما اشد ما كانت حرقه سخطي على الام التي حبلتني ... اواه ! اسفاه ! والى اين امضي انا ؟ اي رفقة يمكن ان احصل عليها من الان في رقص او عرس ؟ اي زوج يقبلني عروسه » . (٦٩)

ويوربيديس لم يكف بان يقدمها شقية ، آسفة ، حزينة لكنه قدمها — في الوقت ذاته — انانية تتساعل عن مصيرها وعن استحالة زواجها بعد الذي ارتكبته وتفزعها فكرة عدم قدرتها على المشاركة في رقص او عرس ، مما يدل على ان حياتها في كنف الفلاح قد عمقت من حقدتها وتحجر عواطفها .

كذلك فان يوربيديس وهو يقدم لنا شخصياته المجرمة ، لا يلجأ الى ادانتها بشكل مباشر ، كما يفعل ايسخولوس وسوفكليس ، لكنه يقدمهم لنا كيشر عاديين لهم ايجابياتهم الى جانب سلبياتهم . وان كنا قد تعرضنا لشخصية ايجستوس في مكان سابق ، فان شخصية كليتمنسترا تجمع بين هذين المتناقضين ايضا ..

« الفلاح : ... وازمع ايجستوس ان يقتلها ( اليكثرا ) بيد ان امها رغم قسوة قلبها انتقدت الفتاة من يده » (٧٠) . وان كان الفلاح قد اضاف بما معناه : ان كليتمنسترا بمنعت ايجستوس عن قتل اليكثرا خشية الفضيحة ، في احد ذاتها هي اصرار من جانب كليتمنسترا على ان تظهر بصورة لا تنفكر لشيء من الفضيلة امام عواطفها .

اضافة الى ان كليتمنسترا ، توضح دوافعها التي ادت الى الجريمة ، والتي لا تنحصر ضمن نطاق الانتقام من قاتل ابنتها وانما هي تثار لانوثتها المهانة ايضا :

« كليتمنسترا : ... ومع اني قد اوفيت هكذا فانني لم انفجر من اجل ذلك ... ولا كان لي ان اقتل زوجي ، لو لم يعد الي ومعه تلك الفتاة المتشنجة ( كاسندرا ) ويجعل منها عشيقته » . (٧١)

وفي مشهد آخر تحدث ابنتها الناقمة :

« كليتمنسترا : ... يا بنتي لقد كانت طبيعتك من قديم ان تحبي اباك . وهذا ايضا يجده الانسان ان يتعلق بعض الابناء بابيهم والبعض يكون عاطفة اعمق لامهم . اني اغفر لك ، اما عن نفسي فاني لست في غاية السعادة من تلك الفعل التي ارتكبتها » (٧٢)

وحديث كليتمنسترا هذا ، لا يتكشف عن احساسها بالندم حسب ،

لكنه يتكشف ايضا — عن فهم يوربيديس لمكونات النفس البشرية ، وطبيعة علاقة الابناء بالوالدين ، سواء بسبب من اختلاف الجنس « الابنة تحب اباه ، والابن يحب امه » ، او بسبب من طبيعة التعامل القائم بين الابناء من جهة ، وبين الامهات او الاباء من جهة اخرى .

كذلك نرى ان الخطة التي رسمها يوربيديس بقصد قتل كليتمسترا تحتوي على بعد انساني يذكركنا بعاطفة من الامومة التي بقيت عالقة في شخصية كليتمسترا على الرغم من كونها قاتلة من جانب وموقفة من اليكثرا من جانب اخر .

وها هي بعد ان تعد اليكثرا من ان ايجستوس لن يؤذيها بعد اليوم ، بالاضافة الى انها لبث نداء ابنتها من اجل المشاركة في اقامة الطقوس الخاصة بالوليد ملبية نداء الامومة .

ان يوربيديس وهو يعرض شخوصه بضعفهم وقوتهم ، بجبنهم وشجاعتهم ، بصدقهم وادعائهم ، لا يففل امر التعرض للالهة ، فيقربها الى الواقع ايضا ، كما فعل مع البشر العاديين ، فقد سبق واشرنا الى انه شكك بنبوء ابولون من جانب اوربستيس ، كما شكك بحكمته من جانب الديوسكوري .

وابطال يوربيديس بصفة عامة مسئولون عن تصرفاتهم ، يحاورون انفسهم حول طبيعة افعالهم ، كما يجادل بعضهم البعض حول صحة هذه الانفعال ، مثل هذا الموقف الذي تتبناه الغالبية العظمى من كتاب هذا العصر ، هو محاولة ناجحة لتقريب اولئك الشخوص من الواقع ، ومحاولة اخرى لربطهم بهذا الواقع اكثر ، من اجل ان يكونوا اكثر بشرية وواقعية واقناعا .

ولعل مرد ذلك الى ان يوربيديس سبق وتأثر بالافكار الفلسفية .. السوفسطائية منها بالذات القائمة على الجدال ، ومبدأ سيادة العقل « اناكساجوراس » ، دون ان يففل — بسبب من واقعيته امر البحث في الجوانب المختلفة للغرائز والعواطف .

وهو يلجأ الى ادانة المجرمين — كما سبق واشرنا — بقدر ما يلجأ الى عرض حالتهم بابعادها المختلفة وتحليلها .

علما بأنه لا يكتفي بأن يقدم شخوصا متناقضين في صراعاتهم ، وانما يقدم لنا الى جانب ذلك الصراع المتناقض الذي يضطرم في نفس كل شخصية من هذه الشخوص على حدة ...

ويوريديس الذي نجح في عرض انفعالات شخصه والغوص الى اعماقتها في مسرحيته هذه عانى من قصور فني في قضية درامية اخرى لا تقل اهمية ، ونعني بها قضية التعرف والتحول .

اذ ان التعرف على شخصية اوريسيتيس يتم من خلال علامة على حاجبه يراها المربي المعجوز ..

**المعجوز :** انني ارى اوريسيتيس ابن اجامنون امامي .  
**اليكترا :** اية علامة تراها ، اطمن انا اليها ؟

**المعجوز :** ندبة بطول حاجبه ، حيث سقط عليها فجرح نفسه يوما في بيت ابيه حينما كان يطارد ظليبا معك ... لماذا تترددان في ضم اخيك العزيز ؟! (٧٣)

انه التعرف بالعلامة وحدها ، وان كان ايسخولوس قد حقق شيئا من التشويق من خلال ما دار من حوار بين اليكترا واوريسيتيس في لقائهما الاول ، فان يوريديس قدم لنا مشهد التعرف خاليا من أي عنصر من عناصر التشويق .

لكن الذي يخفف من وطأة هذا الضعف الدرامي ان يوريديس يقدم عمله المسرحي سلسا في البداية ، ليأخذ بالتنامي شيئا فشيئا ، حيث تبدأ الاحداث بالتجسد والتشابك ريثما تصل ذروتها الانفعالية في النهاية .

و« كان يوريديس يفضل ان تكون افتتاحيات مسرحياته ذات نغمة منخفضة ، وذات هدوء وحركة بطيئة بقدر ما كان في استطاعته ان يفعل ذلك . فان الانفعال الوحيد الذي كانت تتضمنه هذه الافتتاحية هو الاحساس بالتنبؤ ، او سر غامض .. على هذه الافتتاحية اساسا يقوم البناء ، وكان كل مشهد اكثر ارتفاعا واكثر سرعة واكثر انفعالا من المشهد السابق » (٧٤)

بيد انه لا يغيب عن بالنا ان تحقيق مثل تلك السرعة والارتفاع والانفعال يتمخض عن تشابك الاحداث وتعقدها ، مما يخلق ليوريديس مشكلة كيفية ايجاد حل درامي لذلك التعقد والتشابك لهذا نرى منه الدرامي وقد تميز « بكثرة استخدامه تدخل الالهة في نهاية المسرحية لحل عقدها التي كانت يستحيل عليه حلها » . (٧٥)

لكن جلبرت موري يرى .. ان ظهور الالهة في نهاية العمل التراجيدي ليس سوى عملية درامية معقولة ومقبولة لدى الاغريق . وحول هذا يقول :

« لقد لاحظنا ان ظهور احدى الكائنات المقدسة ، او بعث بطل بعد موته ، كان جزءا جوهريا من اجزاء العرض الديني القديم . . . وان وظيفته الاساسية هي الوصول بالحديث الى نهاية هادئة . وتنظيم العرض الديني القديم الذي نشأت منه المأساة ، وهكذا يجعل العرض نفسه كتحقيق لارادة الاله . » (٧٦)

اضافة الى هذا فان موري يجد عفرا ليوريديس باظهار الالهة او انصاف الالهة في نهاية المسرحية : على انه جزء لا يتجزأ من منحاه الدرامي ، فيصف المشهد الاخير في مسرحية اليكترا ، حيث يقول :

« لقد لاحظنا كيف استطاع الشاعر في مسرحية اليكترا ان يستخدم ظهور الالهة كي ينطق بحكمة الاخلاقي الجوهرية على القصة : انكار فكرة الانتقام والشفقة نحو الجنس البشري » (٧٧) ، اذ ان تفوه الابطال من الالهة بالحكمة او الراي او النصيحة له من المردود النفسي والفعل لدى المشاهد الاغريقي ما يفوق اضعاف المردود والفعل الذي قد يتمخض فيها لو جرى انطاق ابطال من البشر العاديين بتلك الحكمة او ذاك الراي .



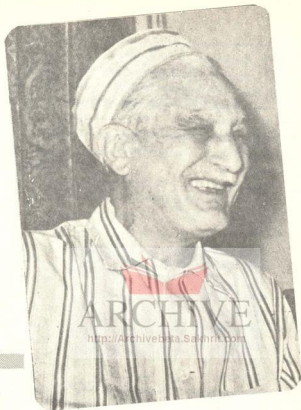
- ١ - د . ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٧٢ .
- ٢ - انظر المرجع السابق - ص ٩٢ .
- ٣ - د . ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٧٢ .
- ٤ - جورج طومسون - ايسخولون واينيا - ص ٨٢ .
- ٥ - هذا الاختلاف جاء بسبب من كون يوريديس يمثل وجهة نظر الديمقراطية ، في الوقت الذي كان فيه ارسطوفانيس من المنحسين للارستقراطية .
- ٦ - قارن : اسماعيل البنهاوي - مقدمة مسرحية اليكترا واوريستيس - ليوريديس سلسلة من المسرح العالمي - وزارة الاعلام - الكويت - رقم ٥٦ مايو ١٩٧٤ . ص ٥
- د . ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية ٧٤ .
- ٧ - اسماعيل البنهاوي - مقدمة مسرحية اليكترا ليوريديس - ص ٥
- ٨ - د . ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٧٥
- ٩ - المرجع السابق - ص ٧٥
- ١٠ - المرجع السابق - ص ٧٥ ، ٧٦



- ١١ - جورج طومسون - ايسفولوس واينا - ص ٤٨٧ .
- ١٢ - انظر المرجع السابق - ص ٥٩ وما بعدها .
- ١٣ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٧٥ .
- ١٤ - فن الشعر - ١٤٥٢ أ .
- ١٥ - اسماعيل البنهاوي - مقدمة مسرحية اليكترا ليوريديس - ص ٦
- ١٦ - المرجع السابق - ص ٧
- ١٧ - جورج طومسون - ايسفولوس واينا - ص ٤٨٤ ، ٤٨٥ .
- ١٨ - اسماعيل البنهاوي - مقدمة مسرحية اليكترا ليوريديس - ص ١٢
- ١٩ - اليكترا - ص ٢٥
- ٢٠ - اليكترا - ص ٢٦
- ٢١ - اليكترا - ص ٢٧ .
- ٢٢ - اليكترا - ص ٢٧ ، ٢٨ .
- ٢٣ - اليكترا - ص ٤٠
- ٢٤ - اليكترا - ص ٤٠
- ٢٥ - اليكترا - ص ٤٢
- ٢٦ - اليكترا - ص ٤٢
- ٢٧ - اليكترا - ص ٢٤
- ٢٨ - اليكترا - ص ٢٤
- ٢٩ - اليكترا - ص ٢٥
- ٣٠ - اليكترا - ص ٤٠
- ٣١ - اليكترا - ص ٤٠
- ٣٢ - اليكترا - ص ٤٠
- ٣٣ - جابر موري ، يوريديس وعصره - ترجمة عبد المعطي شعراوي ، دار الفكر العربي، القاهرة - ص ١٥٢ .
- ٣٤ - انظر مشهد الفلاح واليكترا في هذا البحث .
- ٣٥ - د. ابراهيم سكر . الدراما الاغريقية - ص ١٠١ .
- ٣٦ - اليكترا - ص ٦٦ .
- ٣٧ - اليكترا - ص ٧٠ .
- ٣٨ - اليكترا - ص ٧٢ .
- ٣٩ - اليكترا - ص ٧٤ .
- ٤٠ - اليكترا - ص ٧٤ .
- ٤١ - اليكترا - ص ٧٤ .
- ٤٢ - جورج طومسون - ايسفولوس واينا - ص ٤٨٥ .
- ٤٣ - اليكترا - ص ٥١ .

- ٤٤ - اليكترا - ص ٦٨ .
- ٤٥ - اليكترا - ص ٦٨ ، ٦٩ .
- ٤٦ - اليكترا - ص ٨٠ .
- ٤٧ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ١٠٢ .
- ٤٨ - اسماعيل البنهاوي - مقدمة مسرحية اليكترا ليوريديس - ص ٩ .
- ٤٩ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ١٠١ ، ١٠٢ .
- ٥٠ - جلبرت موري - يوريديس وعصره - ص ١٥٢ .
- ٥١ - جلبرت موري - يوريديس وعصره - ترجمة عبد المعطي شعراوي - دار الفكر العربي، القاهرة - ص ٢ .
- ٥٢ - المرجع السابق - ص ٢ .
- ٥٣ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٧٥ .
- ٥٤ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٧٤ ، ٧٥ .
- ٥٥ - جلبرت موري - يوريديس وعصره - ص ٦ .
- ٥٦ - اليكترا - ص ٢٦ .
- ٥٧ - اليكترا - ص ٦٠ ( على لسان الفلاح ) .
- ٥٨ - اليكترا - ص ٦٠ .
- ٥٩ - اليكترا - ص ٦٠ .
- ٦٠ - اليكترا - ص ٢٩ .
- ٦١ - اليكترا - ص ٥١ .
- ٦٢ - اليكترا - ص ٦٨ .
- ٦٣ - اليكترا - ص ٢٧ .
- ٦٤ - اليكترا - ص ٢٢ .
- ٦٥ - اليكترا - ص ٢٢ .
- ٦٦ - اليكترا - ص ٦٨ ، ٦٩ .
- ٦٧ - اليكترا - ص ٥٤ .
- ٦٨ - اليكترا - ص ٢٢ .
- ٦٩ - اليكترا - ص ٧٧ ، ٧٨ .
- ٧٠ - اليكترا - ص ٢٦ .
- ٧١ - اليكترا - ص ٧١ .
- ٧٢ - اليكترا - ص ٧٤ .
- ٧٣ - اليكترا - ص ٥٠ .
- ٧٤ - جلبرت موري - يوريديس وعصره - ص ١٥٥ .
- ٧٥ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ١٠٢ .
- ٧٦ - جلبرت موري - يوريديس وعصره - ص ١٦٦ .
- ٧٧ - المرجع السابق - ص ١٦٩ .





## بمناسبة ذكرى ميلاد العمّاد

الدكتور عبد الفتاح الديدي

# العقائد وفلسفة القرآن

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لعل العقائد من اكبر من اشغلت بالموضوعات الاسلامية ان لم يكن صاحب اكثر الفلسفات الاسلامية دقة واصالة . فاستاذنا العقائد السذي عرفناه معرفة الصداقة والملازمة الطويلة منذ صيف سنة ١٩٤٥ كان من اقرب الناس والفقهاء الى اسرار الاسلام وينابيعه . ولم نسمع احدا يتحدث عن اعقد مسائل الاسلام بالوضوح والقوة التي امتاز بها فكر العقائد . وعشنا سنوات طوالا نرشف من هذا المنهل العذب الى ان اصدر العقائد كتابه المشهور عن الفلسفة القرآنية ، فكان هذا الكتاب بمثابة المدخل الى معظم كتاباته الدينية .

والعقاد استاذ لمدرسة متفرعة الانحاء . فهو استاذ لمدرسة اسلامية  
سلفية بأسلوب عصري تتألف من المرحوم سيد قطب والشيخ الجليل احمد  
عبد الغفور عطار مد الله في عمره . وهو استاذ لمدرسة الفكر الاسلامي  
العصري ممثلة في المرحوم الدكتور عثمان امين واحمد فؤاد الاخواني وكاتب  
هذه السطور . فضلا عن ذلك فهو استاذ لمدرسة واسعة من الفنانين  
والادباء والكتاب والشعراء والفلاسفة من ابناء هذا الجيل .

### من هو الفيلسوف

والعقاد مولود في ٢٨ يونية سنة ١٨٨٩ . ونشأ نشأة تقليدية بين  
ابوين من اسوان وسط عدد من الاخوة وأخت واحدة ، وذهب الى المدرسة  
الرسمية في ذلك الوقت وبرز في مجال الانشاء العربي والبلاغة ، وتردد  
في طفولته على مسجد المدينة حيث كان يوجد عالم من تلاميذ الشيخ محمد  
عبده . وتزود العقاد بلُحفوظ هائل من الشعر والمواويل ، وتعلم الكثير  
من الشيخ احمد الجداوي شيخ المسجد حينذاك وعلمه وخطيبه . وسمع  
منه اول احاديث عن محمد عبده وجمال الدين الافغاني وعرف كيف يهاجر  
الانسان في سبيل المبدأ . وهنا ارتبط العقاد الصغير بمدرسة اخرى للحياة  
والفكر والعقيدة سوى مدرسة الحكومة .

وكان من اهم مناسبات استطلعت نظر العقاد عندما كبر قول محمد عبده  
« الفيلسوف هو الذي له رأي في العقليات والاجتماعيات يمكنه الاستدلال  
عليه والمدافعة عنه » .

وزار العقاد الشاب الدكتور يعقوب صروف صاحب مجلة « المقتطف »  
بالقاهرة في يوم من ايام سنة ١٩٠٥ وهو يطالع بحثا وردت فيه الآية  
الكريمة « ونريد ان نمن على الذين استضعفوا في الارض ونجعلهم ائمة  
ونجعلهم الوارثين » فسأل العقاد باللهجة اللبانية « وليس ما عمل ؟ »  
فاجاب العقاد « ان الخالق يريد وعلى الخلق ان يعملوا بما اراد » ولعلنا  
نلاحظ هنا ارتباط فكر العقاد البديهي المبكر بفكرة الارادة ونذكر دلالة  
ذلك بالنسبة الى ما سوف نسرده فيما بعد قليل .

وذهب العقاد يوما لزيارة محمد فريد وجدي في نفس تلك المرحلة  
الفكرية . وكان العقاد يحمل كتابا من كتب الفلسفة الاجتماعية وعلى وجهه  
بعض اعراض السقم فساله محمد فريد وجدي : « انترا مثل هذا الكتاب  
وبك وعكة ؟ » وهنا نلاحظ ايضا اهتماماته الاجتماعية .

وتردد العقاد يوما في نفس تلك السنة على احدى مكتبات شارع  
النجالة بالقاهرة يستفسر عما اذا كان يوجد كتاب باللغة العربية عن  
فلسفة الجمال . وكان الجالس في المكتبة هو الاستاذ جورجى زيدان  
فسأله : هل سمعت عن كتاب بالعربية في هذا البحث ؟ وكان جورجى  
زيدان أكثر شوقا من العقاد الى الاطلاع على مثل هذا الكتاب ان كان قد  
ظهر باللغة العربية ، وفي معرض مقابلة صحفية اخرى للعقاد مع  
جورجى زيدان وجه اليه العقاد سؤالاً حول رايه في فلسفة التفاؤل  
والتشاؤم .

ومن هذه الاستقطاعات السريعة واللمحات العاجلة لجملة الاحداث  
التي كان العقاد قد رواها بنفسه نكتشف حقيقة اهتماماته الاصلية  
واتجاهات فكره الفلسفى المبكر ونعرف كيف تطورت هذه البوادر الذهنية  
خطوة خطوة نحو النبو والكمال .

فمثلا نجد العقاد يجمع في فلسفته الشخصية موقف محمد عبده في  
تعريف الفلسفة بأنها الراي في العقليات والاجتماعيات مما يمكن الاستدلال  
عليه ويتسنى في نفس الوقت الدفاع عنه . فالف العقاد كتابا عن الله او  
نشأة العقيدة الدينية وعن الشيوعية والانسانية وكتابا تحت عنوان  
لا شيوعية ولا استعمار وكتابا عن الحكم المطلق في القرن العشرين وكذلك  
عن فلاسفة الحكم في العصر الحديث فضلا عن مئات المقالات التي تهس  
الفلسفات الاجتماعية وتعالجها برؤية جديدة .

والفلسفة الاجتماعية هي موقف العقاد الاخلاقي امام الحياة السلوكية  
التي يحياها الافراد داخل الجماعة . ولا يمكن اغفال هذا الجانب الاجتماعى  
الا بئير فلسفة العقاد الاسلامية النابعة من القيم الاسلامية الاصلية . وكان  
العقاد يأمل في ان يعطى للشباب ذخيرة حية صادقة وزادا روحيا مستمرا  
مع الايام بهذا التفكير الاجتماعى الصادر عن مفهومات قرآنية .

اما تفسير الآية الكريمة التي قراها امامه الدكتور يعقوب صروف من  
وجهة نظره فله دلالة واضحة في الرد الذي ذكره العقاد بشأن الارادة .  
وهذه هي النقطة الاساسية التي صارت بمثابة محور كامل لتفكير العقاد  
الفلسفى في الوجود والعدم وفي الخلق وفي منهجية الاساس الفلسفى لكل  
موضوع يمس مشكلات الفلسفة .

ونعرف جميعا ما صارت اليه فلسفة الجمال في نظر العقاد . فالجمال  
في نظره هو الحرية التي لا يداخلها احساس بالقسر والتي تتجاوز كل

الضرورات اللازمة والطارئة أو الجوهرية والعرضية . وفي هذا الموضوع بالذات كتب العقاد كتابه عن هذه الشجرة وتكلم عن الفنون الجميلة في كتابه في بيتي وشرح الجمال في الادب والفن والطبيعة في أكثر من موضع .

أما فلسفة التشاؤم والتفاؤل فتجلت بوضوح في كتابه عن رجعة أبي العلاء وكذلك في كتابه ومقالاته عن ابن الرومي وتعليقه وتحليله لفلسفة شوبنهاور وتفرغت بعد ذلك في تناوله لقضايا الخير والشر وظهر في كتابه عن إبليس شرح طويل لهذه القضية .

ولكن العقاد كان دائما قريبا من فلسفة الالهيات . ولم يكن ليدع فلسفته الاجتماعية تهتد وتتسع بعيدا عن مصادرها القرآنية أو بدون أن يعرضها من جوانبها الدينية فظهر كتابه عن الفلسفة القرآنية وعن الإنسان في القرآن الكريم . واستمر يؤيد فكره بكل الشواهد والبراهين على صدق هذا الاتجاه في فلسفته الوسطى .

فالدين لازمة من لوازم الجماعات البشرية . وموضوع كتاب الفلسفة القرآنية هو صلاح العقيدة الإسلامية لحياة الجماعات البشرية ويذهب العقاد في هذا الكتاب مذهباً يؤكد فيه أن الجماعات التي تدين بهذه العقيدة تستمد منها حاجاتها من الدين الذي لا غنى عنه ثم لا تفوتها منها حاجتها إلى العلم والحضارة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ففي هذا العصر الذي تتصارع فيه معاني الحياة بين الايمان والتعطيل وبين الروح والمادة وبين الامل والقنوط تلوذ الجماعات الإسلامية بعقيدتها المثلى ولا تخطيء المسلاذ ... وذلك لسبب بسيط وهو انها عقيدة تعطيها كل ما يعطيه الدين من خير ولا تحرمها شيئا من خيرات العلم والحضارة .

### الفلسفة القرآنية :

ويتناول كتاب الفلسفة القرآنية العقائد والمعاملات التي يشهها القرآن وينصب اهتمامه على جوهر العلاقات الانسانية . وادراك الانسان لجانب من نظام الكون هو الذي ادى به الى الترتي من معنى الاندفاع والتخبط والميل مع الاهواء الى معنى التنظيم والتدبير . وعدل الاله السرمدى انها يتعلق في نظر العقاد بالابد كله ولا ينحصر في حالة من الحالات التي تتتابع بها الازمان . وفي مجال الابد متسع للتصحيح والتعديل ومجال سائح دائما للموازنة والمفاضلة والمراجعة .

وإذا كان الله قد اضطر الناس أن يكونوا أحراراً فقد أصبحوا أحراراً كما أراد ، وهذا وحده هو ما يعنينا من الحرية التي سنحت للإنسان فهو حر ومسئول كفيها كانت السبل إلى تلك الحرية . وتلك الحرية هي هذه الحظوظ أو المتادير من الحرية التي نراها للناس على هذه الأرض في حدود الواقع الاجتماعي وفي حدود القوانين الطبيعية وفي حدود قدرات الإنسان الفرد على تجاوز الأوضاع ومسايرة الظروف .

وعلى هذا يستطيع المسلم أن يؤمن بكل حكم من أحكام القرآن فيما يتعلق بمسألة القضاء والقدر على تعدد الجوانب التي تناولتها هذه الأحكام لأنه يؤمن عقلاً بأن وجود الله لا يبطل قيام التكليف وأن قيام التكليف لا يبطل اختلاف الحظوظ الدنيوية والاقدار المنوطة بكل إنسان فضلاً عن أن اختلاف الحظوظ والاقدار لا يختم قدرة الله في الإبداء الأبدي على تحقيق العدل فيما قضاه .

وعلى الرغم من أن الله وهب الإنسان الحرية مع التكليف والمسئولية فالإنسان يتمتع من هذه الحرية بقدر مرتبط بقضاء مصالحه وتدبير حاجاته . والتكليف بالحرية وحده برهان لا مثيل له على وجود الله سبحانه وتعالى لأن وجود الإنسان على الأرض على هذا النحو يعني أنه مرتبط بحرية أكبر من حرية القيود والأوضاع القائمة وهي حرية الإله القادر المطلق التي لا تتعلق بمعيار .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

والقرآن الكريم يسجل « لا يكلف الله نفساً إلا وسعها » ويعني الجاني المكره على جنايته إلا من أكره وقلبه مطمئن بالإيمان . « فمن اضطر غير باغ ولا عاد فلا إثم عليه » ثم يرضى عن الإثم بالقوبة والإصلاح كأنه يعلم الإنسان الترتي خطوة خطوة في استخدام حرياته « إلا الذين تابوا من بعد ذلك وأصلحوا فإن الله غفور رحيم » .

ومهما يقل القائلون باضطراب الإنسان لانتطاعه على عمله بحكم الوراثة أو بحكم البيئة أو بحكم المزاج فهم لا يقولون ببطلان فائدة التكليف على الإطلاق لأن المشاهد أن الإنسان يستسهل الإثم الذي لا عقاب عليه ويستصعب الإثم الذي يخشى عليه العقاب وأنه لا يعلم ما ينطوي عليه من القدرة على الإحسان واجتناب الإساءة . فلا يزال بحاجة إلى الحافز والوازع لاستبطن تلك القدرة واستخراج غاية ما تنطوي عليه . وذلك هو في الواقع سبيل الحرية المرسومة للإنسان .

والفريضة الدينية أدب يراد به صلاح الفرد وصلاح الجماعة .



ومن مميزات الفرائض القرآنية أن كل غريضة تهدف الى الجانبين معا وتؤدي الى المقصدين . ولا شك أن تربية الجماعة من تربية الفرد . فالصلاة والزكاة والحج والصيام تعطينا في مظاهرها الاجتماعية مظهر الأسرة العظيمة المنتشرة في أرجاء الأرض وتقترب مشاعرها بكل ما يقترب به هذه الشعائر التي تنظم الأمة الإسلامية . ومدار الفرائض كلها على السماحة واليسر لا على العسر والارهاق .

ويتميز الفرد على الفرد باستعماله للحرية واستكمال له أدواتها . ولا يمكن أن يبرع الناس على نحو واحد متكرر في استخدامهم للحرية وتفاوت الناس بالفضل والجدارة وباستعمال الحريات التي ابيحت لهم على نحو ارفع من النحو الذي يستهدي به سواهم . فاذا تميز الافراد بقدر واضح من مميزات الشجاعة ومقاومة الاغراء وعدم التكاثر والاستسلام فقد امتازوا بذلك في خصائص اخرى كثيرة وامكنهم الارتفاع في مضمار استخدامهم لتلك الحرية التي فرضها الله على الانسان مع التكليف وبالتكليف .

وأهم أنقذتين ركن عليهما العقاد في الفلسفة القرآنية بعد الحرية الإنسانية المعجزة والوحي . وقد جاء ذلك خلال عرض جملة مسائل عن القرآن والعلم والاسباب والخلق والاخلاق والحكومة والمساواة والمرأة والزواج والميراث والعلاقات الدولية والعقيدة الالهية ومسألة الروح والقدر والعبادات والتصوف الى غير ذلك من أبواب الكتاب .

ورأي العقاد واضح بشأن المعجزة وهو أنه لا يمتنع عقلا أن تقع المعجزة وانما الذي يمتنع عقلا أن تقع عبثا لغير ضرورة مع امكان عدم وقوعها وتلافي الحاجة اليها وامكان الاستغناء عنها .

هل يمكن أن تتغير النواميس الكونية وقوانين الطبيعة ؟ ويجب العقاد : نعم ولكن .. فلا فرق في ذلك بين تغييرها في فترة ما او في لحظة من اللحظات وتغييرها في جميع الآفاق والاكوان . ولكن الذي لا يمكن هو وقوع التغيير عبثا في نظام دقيق مع امكان اجتنابه والاستغناء عنه . يعني العقاد بذلك انه لا يمكن تصور الاخلال بأوضاع الكون وقوانينه لمجرد العبث بأوضاع الكون . فاذا امكن الاستعاضة عن ذلك بتهيئة الظروف لاحداث التغيير المطلوب بدون أن تهتز نواميس الكون فالاولى هو أن يتم الامر على هذا النحو الاخير . وهكذا في نظر العقاد ينبغي أن يكون البحث في حقائق المعجزات .

لان تغيير الحوادث كلها في قدرة العقل المطلق اهو من قضية عقلية

مجردة يستوي فيها حساب الكثير وحساب القليل . ولكن الشيء الذي لا يقع في العقل المطلق هو المعبث الذي لا يساغ في العقل المطلق ولا في سائر العقول .

فالمرجع في المعجزة مطابقتها للحكمة الالهية وضرورة ان تكون وسيلة في مقام الاقتناع . واذا تيسر الاقتناع بدونها فالاولى هو سير الاحداث على نحو ما يقرره منطق الاحداث .

والنقطة الثانية التي يود العقاد ان يدفعنا الى تأملها في الفلسفة القرآنية هي قضية الوحي . ويقول العقاد مباشرة ان الوحي لا يثبت على النحو الذي نتخلله وانما وفقا لمقتضيات الدين ذاته . اي على النحو الذي عهدنا عليه الاديان مع اختلاف العقول والاجيال والمعلومات والظروف الاجتماعية والطابع الحضاري .

والاساس الايماني في هذه القضية واضح عند المسلمين لان العقاد يتمسك بموقف واضح في طبيعة الاسلام وهو انه الدين الوحيد الذي يبدأ بالايمان ثم تتلوه المعجزة في حين ان كل الاديان السماوية الاخرى اوردت المعجزات اولا لتؤسس عليها ايمان المؤمنين .

فالاسلام دين ايماني يعتد على البداهة في استقراء الحقيقة القرآنية الثابتة من القرآن الكريم ذاته . والقرآن كتاب عقيدة يخاطب الضمير . وتلك هي الخطوة الاولى في طريق الايمان .

والايمان في حد ذاته بداهة تمتد اعماقها الى ابعد جذور الحس الصادق . ومصدر الوضوح في الايمان انه يلتمس مصادر من القوة النفسية التي تعلو على كل القوى الآلية والمادية والتي ترتبط ارتباطا جوهريا بحقيقة الانسان .

وبهذا الايمان يتحدى الانسان كل القوى من حوله اجتماعية كانت او طبيعية او آلية هندسية . « وقل ربي ادخلني مدخل صدق واخرجني مخرج صدق » .

فأين هو المدخل ؟

يقول العقاد ( ص ٩٢ من الفلسفة القرآنية ) « خالص واحد لا اول له ولا آخر تقدير على كل شيء عليم بكل شيء محيط بكل شيء وليس كمثله شيء .. وعالم مخلوق خلقه الله ويرجع الى الله ويفنى كما يوجد بمشيئة الله .. » .

واذا عبرنا عن هذه العقيدة بلغة الفلسفة قلنا : انهما وجودان وجود  
الابد ووجود الزمان ..

ومن الوهم ان يقع في الاخلاص ان الزمان قد يكون جزءا من الابد  
نمده او نمطه من اوله فاذا هو ازل ، ونمده او نمطه من آخره فاذا هو سرمد  
لا ينتضي على السدوام .

فالحقيقة ان الزمان غير الابد .

فالابد وجود لا نتصور فيه الحركة .

والزمان وجود لا نتصوره بغير الحركة .

واذا ثبت وجود احد الوجودين ثبوت لا شك فيه ، فالوجود الابدی  
هو الثابت عقلا وهو وحده الذي يقبل التصور بغير احالة في الذهن  
والخيال .

وعكذا يؤمن المسلم بوجود الاله ... ولا يسع العقل ان يبلغ به  
الايان فوق مبلغ الاسلام . ويكتفي المسلم كما يقول العقاد ان يعلم ان  
الزمان لم يوجد ابديا ، وان وجود الابد اكمل من الوجود الموقوت .  
وهذا هو غاية التنزيه الذي يفرضه الاسلام على معتقديه وهذا ايضا  
هو غاية ما ينتهي اليه تمييز العقول .

والوحي هنا لا يزيد على كونه رباطا وثيقا بين عالين يسمى احدهما  
الى استشفاف ما ينعكس عن الآخر من بوادر الحقيقة . وحقيقة الوحي  
تتلخص في مدى ما يفيض به عالم الابد على عالم الزمن من ابداع وصدق .  
واتخذ العقاد موقفا واضحا من كل الفلسفات عندهما انضم الى  
اصحاب فلسفات الارادة ضد فلاسفة الوجود التقليديين . فالعقاد ينصر  
نيتشه وشوبنهاور وشيلنج ويقف متابعا لهؤلاء في اتخاذ طريق المنهج  
الارادي في تقرير وتحليل مسائل الفكر البشري .

واستطاعت فكرة الارادة ان تتبلور كمحور مركزي لكل همسة في حياة  
العقاد وفكره . وتمثلت نظرياته في تاريخ الفكر الاسلامي نورا يضيء كل  
جوانب القلب والروح ويزرع الامل والحب لدى جميع المسلمين في مشارق  
الارض ومغاربها كأنه امام جديد يضع اصولا جديدة للتفكير العقائدي  
الاسلامي .

د. عبد الفتاح الديدي



# العاشق الجوال

شعر  
رمضان الصباغ

( ١ )

معذرة أصدقاء

فليلة البارحة انتحرت الاصداء  
وصارت القرية في ثيابها الممزقة

تسليم

وراسها تنام تحت المطرقة  
وفي عيونها سنبلة الظلام

● ● ● ●

( ٢ )

قرات كفي عند عراف شهر  
يا ولدي الصغير  
كلامك انتحار  
وحبك انتحار  
وفعلك انتحار

● ● ● ●

نبذة عن الشاعر :

● رمضان الصباغ : شاعر ، وفائد ومترجم .

● ليساني فلسفة ،

● نشر في عام ١٩٦٨ ديوانه الأول : لا قتذيل

حاتر

● سجل على جائزة الشعر للثقافة الجماهيرية

عام ١٩٧٢

● نشرنا كتاباته في المجلات والمصحف

الآتية :

الجمهورية ، والعمال القاهرية ، ملحق

الانوار ، الثقافة العربية الليبية ،

والاسبوع الثقافي ومجلة الفنون الليبية ،

مجلة سنابل المصرية ، الجديد المصرية ،

روز اليوسف .. وغيرها .

كما اليعت ونوقشت دراساته واشعاره في

البرنامج الثاني واذاعة الشرق الاوسط ،

والاذاعة السورية ، والعراقية وغيرها ..

( ٣ )

بين المصلين كان

لم تمض لحظة وصار في الاموات

كانه لم يكن الامام

او قاتل الكلام

( — اليوم هزمت الرومان

وغدا نضرب ضربتنا الفاصلة ..

ونرفع فوق جبال العظم البنيان )

— يا سيفه المسلول

يا سيفه المسلول

لم تك يوما تستكين للجبان

لكنه بين المصلين كان ثم مات

كانه لم يكن الامام

او فارس الشجيمان ..

● ● ● ●

( ٤ )

اشرب حزني كي اظير

اخرج من بوتقة الصدا

من عالمي الضريب

من زمني الذي اهترا ..

● ● ● ●

( ٥ )

— ( لم تنته الجولة بعد

سوف تسير حتى اخر الطريق

فالحلم اول الخطى

والنار في القهله

علامة على ضروة الحكاية )

ويعبر الجريح الف عام بعد عام

ويركب البحار يمضي في الظلام

وسيفه المكسور

في الجعبة القديمة

علامة الختام

— ( ما زلت يا صديق

في اول الطريق )

● ● ● ●

( ٦ )

حييتي

لو تعلمين ان وجه القمر البريء

تعلوه مسحة من الرعب المقيم

وانني حين احاول الكلام

تشمخ في دمي عناصر الاباحه

ويشمخ العراف في حنيته المسموم

لكنني

لا املك الرضوخ والسكوت

وانني لو اسكت الالفاظ في فمي

اموت

فالكلمة الشوهاء

ترشق في دمي بلطة ايام الصقيع

تصلبني على رخام المعبد المهجور

ترسمني على الحوائط البللور

زخرفة تحط فيها رهبة الدموع

وفي كيانها يمر خنجر النفور

● ● ● ●

(٧)

الجوع والبكاء جدولان يجريان في

قربتنا الحزينه

(- اصبر وتجلد

ما زلنا في شهر الصوم

اربط حول الامس حزام اليوم

واركب ناقتك وسابق ريح القول

يا للهول !!

- لا تحزن ، قد ياتي القوم

قد يتاخر موكبهم ، اولا ياتون

او ياكلهم ليل الزمن المافون

- اربط حول الامس حزام اليوم

يا ويلي من شهر الصوم الثاني

وانا مرهون بالجوع وبالصوم (

الجوع والبكاء جدولان

والخوف سيد القبائل المسالمة

والرمح مرشوق باعين العشائر المنومة

والموت للذي يسطر المشورة

او ينطق الكلمة المرورة .

● ● ● ●

(٨)

قالوا ، وقد كنت احاور النهار ، اذبح

الظلام

ابحث عن كلمة نقية ، وعن مقاطع

ابتسام

تجري بها حرارة التشيد

قالوا بلكنة امتهان

الصمت ابغ الكلام

الصمت ابغ الكلام

والويل للذي يبوح بالحرمان

( يا ويلي

والنار في الضلوع

والقلب في مدينة الشبع

من خوفه يجوع )

● ● ● ●

(٩)

معذرة يا اصدقاء

فالريح ما زالت تعوقها الجبال

معذرة

لعاثق جوال

● ● ● ●

# رسالة أوروبا



حوار  
مع كاتب  
الأرجنتين

يقال أن باريس مدينة النور ، وهذا حق ، فهي لا تكاد تدع حدثا يجري في أي ركن من العالم دون أن تذيعه ، وتتأمله ، وتعلق عليه .. ولا يكاد يمر بها أديب أو فنان من أي مكان في العالم دون أن تستضيفه ، وتسأله ، وتسمع منه . وهكذا ينبع نور باريس المتجدد من اهتمامها بكل شيء .. اهتمام يقوم على حب المعرفة ، ويشكل في الوقت نفسه واجهة مضيئة للثقافة الانسانية .

## من : حامد طاهر - باريس

واللقاء هذه المرة مع الكاتب الأرجنتيني الكبير **جان لوي بورج** .. شيخ في الثامنة والسبعين .. أعمى منذ عشرين سنة. .. ابيضت عيناه من القراءة ومع ذلك ، يتنقل ، ويسافر ، ويمر على باريس ، في طريقه الى اثينا ، التي ينوي زيارتها سائحا لأول مرة . والفرصة النادرة ينتهزها صحفيان هما **هيكاتور بيانسيوني وجان بول انتوفين** . فيجريان مع الكاتب الكبير حوارا طريفا ، لكنه غاية في الخصوصية ، لقد حاول هذان الصحفيان ان يستقطرا من الرجل خلاصة تلك السنين الطوال . والقراءات العديدة ، والنقاش الاخيرة التي توصل اليها في الادب والحياة . ويبدو الرجل خفيف الظل ، لكنه لاذع وجريء . فهو يتهرب بلباقة مما لا يريد الاجابة عليه ، كما يثير بنفسه الموضوعات التي يريد الحديث فيها . وأخيرا فهو لا يخفى سخطه امام مستضيقيه على ما لم يستسغه من الثقافة الفرنسية .

والواقع ان الحوار مع مثل هذا الاديب الكبير يعتبر في الوقت نفسه قراءة مركزة في تاريخ الادب العالمي . وصورة حية لواحد من كبار مثليه المعاصرين .

ولد بورج في بينوس ايريس عاصمة الأرجنتين عام ١٨٩٩ ، وهو شاعر وقصصي ، من أهم أعماله « التاريخ العالمي للجوع » و « تاريخ الخلود » .

اشتق من اسمه Borge المصطلح **بورجسي** الذي يشير الى عالم ذي معمار خاص . يمكن تصويره بنفسه ككتاب لامتناه .. كمكتبة ذات



لغات متعددة ، وتقاليده واساطير وديانات تتشابك كلها لتقول ان حياة البشر شنيعة ورائعة ! في هذا العالم ( البورجي ) يوجد امبراطوريون صينيون ، ومكتشفون لبرج بابل ، وعلماء متجرون في التلمود ، وراقصو التانجو ، ومنحطون للكتب ، ولصوص ..

وإذا كان من الضروري تلخيص الجو الذي تطور فيه بورج عن طريق احد نصوصه ، فيمكن الاستشهاد هنا بقصته المكتوبة عام ١٩٤٠ بعنوان « **بيير مينار مؤلف كيشوت** » . انها قصة انسان من القرن العشرين ، يعتقد ان انتقاد اية ذرة من الذوق او الثقافة هو الذي يدفع الكتاب لان يزحموا المكتبات بالعديد من المؤلفات الجديدة . فيقرر ان يقوم بكتابة « **دون كيشوت** » التي لن تكون تقليدا جديدا للرواية الشهيرة التي كتبها **سرفانتيس** ، وانما رواية تتطابق كل كلمة فيها مع كلمات **سرفانتيس** !

ثم يقوم بورج بتحليل **كيشوت** الذي كتبه بطله **بيير مينار** ، مقابلا بدقة باللغة ، بعض عباراته بعبارات **سرفانتيس** . فماذا تكون النتيجة ؟ ان النصين جد مختلفين ، ان لم يكونا متعارضين تماما . ان ما كتبه **سرفانتيس** في القرن السابع عشر يختلف اساسا عما كتبه **بيير مينار** في القرن العشرين . الكلمات متشابهة ، لكن الاحداث ، والقراءات ، والقصة قد تغيرت ... فلماذا اذن نكتب كتابا جديدة ؟ الا يمكننا ان نزيد من حجم مكتبتنا بنشر روائع الكتب القديمة ناسين « **محاكاة المسيح** » **لوي غرنداند** سيلين ، وهاملت لنولستوي ، والاخوة **كرامازوف** لهرمان ماليفيل .. وهكذا تتجلى الروح البورجية في امثال هذه المفارقات الدالة ، وضروب الخداع الماكرة ...

والواقع ان شهرة الكاتب في فرنسا ترجع الى عام ١٩٢٥ حين اكتشف **فاليري لاربو** اولى قصص بورج وقدمها بصورة رائعة . وفي عام ١٩٣٣ كتب عنه **لاروشيل** مقالا بعنوان « **بورج يساوي الرحلة** » كان له صدى واسع حينئذ . ثم قام كل من **كايباز** ، و **اتيابل** ، و **بول وسيلفيا بينيشو** بترجمة اعمال بورج ، والتعليق عليها . وفي فترة الرواية الجديدة ، تنازع بورج كل من **آلان روب جرييه** و **كلود سيمون** ( انظر البيان - العدد ١٦١ - أغسطس ١٩٧٩ : نظرية الرواية الجديدة في فرنسا ) ومنذ ذلك التاريخ ، اصبح اسم بورج يرشح بصفة دورية للحصول على جائزة نوبل .

جری اللقاء مع بورج في مطعمهم باریسی یحلل اسم Mandariné ومعناها بالعربية فاكهة « اليوسفي » . وقد بدأ بورج ببيان اشتقاق الكلمة من الناحية اللغوية :

— غريبة هذه الكلمة : يمكن أن تحس فيها معنى الامر مرتين .. فهناك أولا الفعل Mandar الذي يشير في اللغة الإسبانية الى الامر الذي يعطى لشخص ما .. وهناك أيضا Mandrin التي تطلق على الزعماء الروحيين لامبراطورية السماء ( الصين ) . غباية معجزة استطاع الاسيان ان يتعايشوا ، من أجل الخلود، مع أبناء امبراطورية السماء ، في اسم تلك الفاكهة الصغيرة الحجم !

**سؤال** — هل تسليك لعبة اشتقاق الكلمات هذه .. ألا تبدو في النهاية شيئا مضجرا ؟

**ببورج** — انني اعتقد على العكس بأن هذا الشيء الوحيد الذي يسليني حقيقة ، عندما استخدم الساكسون القدماء كلمة Thor لم يعلموا اذا ما كانت هذه الكلمة تشير الى اله الرعد أو الضجة التي تعقب البرق . وهكذا وجدوا أنفسهم في قلب ذلك **الفوضى العتيق** الذي يحاول الشعور ان يجده ، وأن يعثقه .. المأساة هي ان الكلمات تنسى ، وانه قد أصبح من المتأخر بالعلم محاولة احياء ذاكرتها .. أما من جانبي ، فأنني أرى فيها أسراراً سحرية ، كالعالم تماها .. ولهذا فأنني أحاول دائماً ان اعلق بها أحلامي ..

**سؤال** — هل أحلامك مثل كتبك مليئة بالنمور ، والمتاهات ، والسكاكين ، والمرايا ؟

**ببورج** — بحثي عليكما جنباني الإجابة عن هذا السؤال .. ان كل انسان له الحق في أن يسأله لي ، وبصراحة ، فان بورج لم يعد يجد الشجاعة الكافية لكي يرد عليه .

**سؤال** — حسناً .. فلننس بورج .. تبقى **البورجية** . فالواقع انك مصدر ميلاد هذا المصطلح الذي يشير الى نوع خاص من التاريخ ، ومن القصة ، ومن تسلط فكرة ما على الانسان . والان أنت مضطر للإجابة .

**بورج — ان كلمة Borgésien لا وجود لها في الاسبانية !!**

**سؤال —** واذا كانت لا توجد في الاسبانية ، فهل يعني هذا انك اكثر شهرة في أوروبا من الأرجنتين ، لان **البورجية** موجودة بصورة مكثفة في اللغة الفرنسية ، وفي كثير من اللغات الاخرى؟

**بورج —** انني في الواقع ادين بهذه الشهرة لترجمي الفرنسيين ، الذين يمتلكون بالتأكيد موهبة اكثر مني . . فقد « **اخترعوني** » بمعنى الكلمة! انني اعتقد ايضا ان فولكنر كان له في فرنسا نفس الحظ . . والى هذا ينبغي ان اضيف ان فرنسا كانت كريمة دائما ومسلية . ومن السهولة بمكان ان يصبح المرء فيها مشهورا .

**سؤال —** لقد كتب عنك **ميشيل فوكول** في « **الكلمات والاشياء** ». فهل قرأت ما كتبه ؟ وهل تعرف من هو ميشيل فوكول ؟

**بورج —** اعتقد انه فيلسوف . . وعندما علمت بأنه كتب عني ، فضلت الا اعرف ما كتبه . لانني دائما اصدم بذكاء الفلاسفة الذين يتجولون في اعالي . ان ثقوب فكرهم يؤثر في . . لكن ، ماذا تريدان مني ؟ انني اديب انتمي للمدرسة القديمة ، لقد بنى خيالي من عدة الغاز غريبة وصغيرة . ولا احب السير في ارض مشى عليها احد قبلي . .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

**سؤال —** الا يحتوي هذا التواضع على قدر من الزهو ؟

**بورج —** اذا كنت مزهوا ، فليس هذا من اجلي . . وانما من اجل الفلسفة . . ان ذلك اللون الرائع من الفكر ينبغي ان يبنى من مواد نبيلة وسامية . . ولا تستطيع احلام ضريب مثلي ان تقوم بذلك .

والواقع ان عمى بورج يعتبر اكبر مأساة في حياته . فقد مات كل من لهذا ربما جاء تعاطفه الشديد مع كبار الادباء العميان من امثال **هومر** و**ميلتون** ابيه وعمه وجده عمياتا . وهو نفسه لم يعد يرى الاشياء منذ عشرين سنة .

**وجويس .**

**بورج —** لقد قال **جويسيه** ان العمى هو اقل الاشياء اهمية في حياتي . ليست هذه استحالة ! انني اكره اولئك الذين يحاولون تعزيتي قائلين

ان العالم اليوم لم يعد فيه شيء جميل يستحق الرؤية ، او اولئك الذين يقولون لي : « آه .. انك تمتلك الكثير من الذكريات الجميلة ، وما أغنى ثروة نفسك ! » هؤلاء غير واعين .. انهم يجهلون انه لا يوجد شيء .. اي شيء .. ابغض من الليل ! ومن ناحية اخرى ، فقد اشتريت منذ فترة وجيزة لوحة للرسام **دورير** . انني لا اراها . ولكنني فقط احتفظ بذكرى رسمها . انه ليسرني ان تكون هكذا بجانبتي معلقة .

**سؤال —** في احدى قصائدك ، تخيلت آخر وردة رآها **ميلتون** . فما هو آخر كتاب قرأته بنفسك ؟

**بورج —** كان ذلك كتابا بعنوان « المتسول الجحود » لـ « **ليون بلوي** » .

**سؤال —** حاليا يكاد يكون **سارتر** شبه اعمى . وهو مثلك عاشق كبير **فلوبير** . فهل هذان السببان يقربانك من **سارتر** ؟

**بورج —** في الحقيقة ، انا لم اقرأ **سارتر** ابدا .

**سؤال —** بالنسبة لـ **سارتر** ، العمى يصاحب الزهد في الكتابة ، وعموما الزهد فيما نسميه « الاسلوب » ..

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

**بورج —** هذا محتمل .. لان اسلوبه ، كأسلوب جميع الوجوديين ، يعتمد دائما على الصور المرئية . وليست هذه حالتي . وفضلا عن ذلك ، فقد كتب **سارتر** دائما كتباً ضخمة الحجم ، ولهذا كان في حاجة لمراجعة ما يكتبه ، وتنقيحه ، اما أنا فمع قصصي الصغيرة ، استطيع ان انتق كل جملة بصمت في ذهني . ويصبح الامر على ما يرام عندما املئ على احد .

**سؤال —** فيما عدا **بلوي** و**فلوبير** ، اليس لديك تعاطف مع احد آخر في الادب الفرنسي ؟

**بورج —** بلى ، لقد كان الادب الفرنسي واحدا من اوائل اصدقائي . ففي عام ١٩١٤ ، وعندما اصيب ابي بالعمى ، واحيل الى المعاش ، قررنا ان نقوم برحلة في اوروبا . ولاننا لم نكن نعلم كثيرا عما يدور في

العالم في ذلك الوقت ، فقد اندلعت الحرب العالمية الاولى ونحن بها  
فناضطرتنا أن نقيم في سويسرا ، وقد حدث هناك أنني اكتشفت  
الروائيين والفلاسفة الفرنسيين . أما قبل ذلك فقد تعرفت عليهم قليلا  
في مكتبة أبي ، هذا على الرغم من أنني كنت افضل في ذلك الوقت كلا  
من **ويلز ، وبو ، ووالتر سكوت** . وأذكر انه في التاسعة من عمري  
كانت اللغة الانكليزية هي لغتي المفضلة ، وقد تمكنت من أن اترجمها  
الى الاسبانية « **الأمير السعيد** » لـ « **وايلد** » . بعد ذلك . تعلمت  
الفرنسية ، وسعدت بها كثيرا .

**سؤال —** ومع ذلك ، فانك تقول دائما ان اللغة الفرنسية ذات كفاءة  
صوتية فقيرة جدا ؟

**بورج —** هناك ما هو أسوأ من ذلك في اللغة الاسبانية ، التي هي لغتي  
الأم . هل يتصور انه في هذه اللغة يقال عن الكابوس Passadilla  
التي تعني ثقلا خفيفا .. وان كلمة Sonar تعني النوم والحلم معا  
.. فاي فقر ! في الفرنسية ، الأمر مختلف . لكن لا بد من الاعتراف  
بأن النبرات e و o و u لم تسهل غالبا عمل الشعراء الفرنسيين .

**سؤال —** ومع ذلك ، فهناك نرفال ، ورامبو ، وبودلير ، وآخرون ..

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

**بورج — بودلير ..** ذلك انسان ذو مزاج رديء ( انظر مقالاتنا عن بودلير  
في مجلة البيان : الشاعر في الفلسفة الوجودية : بودلير كما تصوره  
سارتر مارس ١٩٧٨ ، بودلير والقط : دراسة وترجمة يونيو ١٩٧٩ )  
قصائده مليئة بالاعتذار ، وربات الشعر المريضة ، والمشيموذات  
المتضورات جوعا ، والهلمات .. وبالإضافة الى ذلك، فان أبياته مليئة  
بالاسباب الخفيفة الزائدة Chénilles . وقد يحدث لـه أن يجمع  
في قافيته بين Chainon و Tympanon ! هل تجدون هذا جيلا؟  
هناك أيضا **بول فاليري** .. الذي شبه البحر بالسقف وأنا اعتبر هذا  
من أكثر المجازات استحالة في الشعر الحديث . والذي تحدث أيضا  
عن « **المكافأة بعد الفكرة** » récompense après une idée نهل الفكر  
يستحق مكافأة ؟

أما **مالارمييه** فقد استولت عليه فكرة الاختراع . وهذه كبرياء كبرى زائفة . لان اللغة تحتوي على قدر كبير من الجبرية . وغنى احسن الحالات ، يغدو المخترعون في هذا المجال عبارة عن متاحف تثير فضول المتخصصين فقط . فكرة مالارمييه في حد ذاتها عبارة عن يقين راسخ نابع من الدين أو التعصب . تصوروأ مواطننا ايرانيا على سبيل المثال يتعلم اللغة الفرنسية من خلال اشعار مالارمييه ونثره . انه ولا شك سيتعرض لخطر الاعتقاد ، بعد وقت طويل من التعلم، بأن كلا من **ديدرو** و**فولتير** قد استخدمها لهجة غريبة وغير مفهومة .

**سؤال —** لماذا نتذكر على هذا النحو الدقيق كل ما تراه قبيحا ؟

**بورج —** لانه ، في هذا العالم الشديد الغرابة ، لا بد ان يكون التبجح جديرا بالتذكر مثل الحسن تماها .

**سؤال —** وفي وسط خيبة الامل هذه ، من الذي يستحق اعجابك ان ؟

**بورج — فيكتور هيجو** بالتأكيد . فقد كان شاعرا شعبيا كبيرا . والواقع ان فرنسا لم تخطيء حين خرجت كلها في جنازته . لكن هذا لا يمنع ايضا ان **فيرلين** هو الشاعر الذي افضله . فلهذه لا يكاد يوجد ادنى خطأ في الذوق ، لقد اخترع موسيقى الشعر الفرنسي . كذلك فانتى انعطاف ايضا مع توليه ، ذلك الشاعر المهمل بغير عدل . وهناك ايضا **فولتير**، و**ديدرو**، و**الامبر**، و**دائرة المعارف**، و**اغنيقرولان**، واخيرا هناك **فلوير** ، الذي يعتبر اول من عرف ان عقيدة الاديب يجب ان تكون كهنوتا واستشهادا ...

**سؤال —** ومارسيل بروست ؟

**بورج —** مع الاسف ، ليس هناك الا شخصية واحدة مثيرة في روايته **البحث عن الزمن المفقود** ، هي شخصية البارون شارلوس . اما الشخصيات الاخرى ، فلا يجد القارىء اهتماما كبيرا لمحاولة معرفتها . ثم هناك عباراته . . انها — كما قال **توماس كينسي** بصدد الالمان : عبارة عن « صناديق كبرى يضع فيها كل ما ينبغي حمله لرحلة طويلة حول العالم » . واخيرا هناك شيء تافه يتسلط على اعمال بروست كلها ، هو انه ادب يقوم على الثثرة . ومع ذلك كله ، فاننا ندين له

بصفحات جميلة عن الذاكرة ، لكنها ليست استثناء كاملا . فقد سبقه اليها برجسون بنجاح رائع .

طبعا كل هذه الآراء التي أدلى بها يجب أن تؤخذ في إطار أنها اعترافات شخصية تظل بيني وبينكما .. اذ يبدو فعلا أنني اقمسو كثيرا . والواقع أن مزاجي غير معتدل ، كما أنني شديد الإرهاق .

**سؤال —** هل استلطنا هي التي ترهقك ؟

**بورج —** لا .. انها بالاحرى اجاباتي .. ان لدي احساسا بأنني اكرر نفسي .. واستشهد من ذاتي . لذلك فأنني اجهد في محاولة نسيان ما كتبته من قبل .

**سؤال —** هل تريد ان نجعلك تقول ما لم تقله من قبل ؟

**بورج —** ربما تكون هذه معجزة ، ادين لكما بالجميل عليها .

( وكان هذا يعني ان بورج يريد اسكات محدثيه .. لكنه دائما محلق . سوف يذهب قريبا جدا لزيارة اليونان ، التي لم يرها من قبل .. السباحة « ماذا تعني السباحة لاعبي .. » لكنه واثق من انسه سيتعلم في اثينا اشياء جديدة ، وسيتمتع برؤى مختلفة .. ألم يصرح بأن أجمل ما « شاهده » في ايطاليا كان هو الشفق .. أما باريس ، فعلى الرغم من ضجيج السيارات بها ، فانها ما زالت ثرية ومتنوعة .. وجرى الحديث عن اللاهوت . )

**بورج —** انني أعتقد ان اللاهوت هو الفرع الاساسي للادب الخيالي . لقد احببت دائما الاديان وخاصة عندما كانت تأخذ اشكالا جمالية .

**سؤال —** نعلم أنك تدرس حاليا اللغة الاسكندنافية القديمة . فما السر في تلك العودة البعيدة الى الاصول ؟

**بورج —** ذات يوم ، علمت بأن الشعب الساكسوني القديم (الايزلانديين) الذين تاهوا في شمال أوروبا ، كانوا اول من اخترعوا الرواية ،

واكتشفوا في القرن الحادي عشر ، أمريكا . وبما ان هذين الاكتشافين الاساسيين قد مرا ، وكان شيئا لم يكن ، فقد كان يجب الانتظار طويلا حتى يأتي كريستوف كولومبس ليعيد اكتشاف أمريكا ، وسرفانتيس ليعيد اختراع الرواية . وهكذا كان سبق اكتشاف الايرلنديين دون غاندة . واذن ، فان مغامرتهم مأساوية ونموذجية . لقد جرت كحلم اريد انا شخصا ان استعيدته بتعلم لغتهم الجميلة جدا ، والصعبة جدا . . ان لدي احساسا بانني سوف استمر في قراءة حكمايتهم ودراستهم حتى بعد موتي . وبهذا المعنى ، فان الخلود ينتظرني . .

**سؤال —** هل تقرا معاصريك ؟

**بورج —** انا لا اقرا ما يكتبون . . انني اخشى دائما ان اشبههم .

**سؤال —** هل يوجد كتاب كبار في امريكا اللاتينية ؟

**بورج —** نعم . . يبدو .

**سؤال —** ومع ذلك ، فماذا تعني بالنسبة اليك اسماء جارسيا ماركيز ، واليجو كاربينتر ، واوكتافيو باز ؟ <http://Archivebeta.Sak>

**بورج —** انتما تعلمان . . انني لا اقرا الجرائد منذ اكثر من اربعين عاما !

**سؤال —** وبابلو نيرودا ؟

**بورج —** انني اعرف نيرودا . وقد جرت بيننا بعض المناقشات الطويلة . ذات يوم قال لي بأنه « مع اللغة الاسبانية لا يمكن عمل شيء ذي قيمة كبيرة » وقد اجبته بأن هذا فعلا هو السبب في اننا لم نصنع شيئا على الاطلاق . ثم اقترحت عليه : ربما مع الانكليزية صنعنا شيئا ! فاجاب : نعم ، فلنحاول . لكنك تعلم ان شكسبير كتب بها كل ما هو اساسي . . « فقد دعاني نيرودا الى زيارته . وفي ذلك الوقت كان يعمل سفيرا لبلاده ، وهو شيوعي . والواقع انني لم اشأ الذهاب لزيارته ، خوفا من ان يقول الصحفيون ان بورج يزور شيوعيا !



## سؤال — لماذا ؟

**بورج —** لانني رجل يميني .. او هذا هو ما يقال عني .. وعلى اية حال ، فلانهم نفوني الى اليمين . لم أحصل للان على جائزة نوبل .

**سؤال —** اثناء الحرب العالمية الثانية . عانيت كثيرا من الفاشية . فما هي المتاعب التي تعرضت لها من مواطنيك الارجنطينيين ، اتباع المذهب الفاشي بعد الحرب ؟

**بورج —** في عام ١٩٤٦ ، عندما كنت اعمل في مكتبة صغيرة بالضواحي ، عمدا الى تصفيتي ، فعينوني « مراقبا للدجاج في سوق المدينة » .. وكانت تلك مهزلة محزنة . لكنني عندما ذهبت اسأل السلطات عن السبب في هذا الاجراء ، اجابوني بأن هذا يرجع لموقف المتعاون مع **الحلفاء** اثناء الحرب .. كما اخذوا علي أنني كتبت مقالا حينئذ احبي فيه تحرير باريس وفيه قلت : « ان الهتلرية ما هي الا كذبة اخلاقية وعقلية » ، واخيرا ، فان ذلك كله قد احزنني جدا لانني كنت احب مكتبي الصغيرة — التي اعتقد ان قارئنا واحدا لم يقرأ فيها غيري — ! اذكر الان انني استطعت ان اقرأ فيها بهدوء **بلوى وكلوديل** ، واخرين غيرهما .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

**سؤال —** كانت أمك خلال وقت طويل هي مصاحبك الوحيدة ؟

**بورج —** نعم . لقد توفيت عام ١٩٧٥ . بعد أيام قليلة من بلوغها مائة عام ! اذكر آخر كلماتها : « بورجيو .. اعتقد أنني قد تجاوزت الحدود ... » كانت امرأة دقيقة وذكية . لقد اجادت اللغة الانكليزية لكي تقرأ لي بها . وقد وصلت الى مرحلة كانت تلتق فيها الشعر الانكليزي بكل مهارة . وفضلا عن ذلك ، كانت افضل معاون لي ..

ذات يوم ، كنت بصدد كتابة قصة « **المختلصة** » . وكانت تراها بشعة . لانها تصور اخوين يقتسمان بينها حياة امرأة .. ولكي يحافظا على الصداقة الحميمة التي تربطهما كرجال ، فقد قرر احدهما قتل المرأة .. وكان يجب ان يعلن الاخ القاتل الخبر لاخته .. ولم اجد الكلمات اللازمة التي ينطق بها الاخ القاتل . وظللنا — أنا وأمي —

صامتتين للحظة .. وأخيرا تنفست قائلة : انني اعرف ماذا قال ..  
وأملت علي بعض العبارات الرائعة بحق .

في تلك الفترة ، كانت تؤمن — ربما اكثر مني — بالشخصيات  
التي اتخيلها في قصصي . وبعد وفاتها .. أشعر تلمها بأنني وحيد !

**سؤال —** واليوم .. بماذا تشبه حياتك ؟

**بورج —** انني أعيش دائما في **بيونس آيريس** .. دائما في نفس الشقة  
التي أعرف فيها كل موضع .. أماكن وضع الاثاث ، والاشياء ،  
واللوحات . بعض الاصدقاء يزورونني . واحاول دائما الا اناول  
العشاء بمفردي . في الواقع ، انني اعتقد ان تلك الشقة وهذه المدينة  
يكونان جزءا متكاملًا من مصيري ، ولن اتخلص منه ابدا .

**سؤال —** هل تسمع دائما موسيقى التانجو ؟

**بورج —** من المعروف ان التانجو كانت في الاصل رقصة قديمة يجري  
ادائها في بيوت البغاء . لكن النساء الراقصات في المجتمع الارجنطيني  
لم يرتصنها الا بعد ان علمن انها أصبحت تؤدي في باريس . من  
ناحيتي ، افضل دائما **رقصة التيلونجا** ، التي تعتبر سلفا للتانجو .  
لكنها اكثر منها حيوية . انني اناثر دائما عندما اسمع موسيقاها يعزفها  
رجال ليس لهم من مهنة سوى الشجاعة !

**سؤال —** يبدو فعلا أنك مرهق .. بيدك الان ان تخدم الحديث لو أردت ؟

**بورج —** حسنا .. فهذا افضل . لانني فعلا مرهق . وبالإضافة الى ذلك ،  
فمن خلال اصواتكم فقط ، لا اتمكن بسهولة من التنبؤ بقسمات  
وجهيكما وهذا يضايقني . مع النساء ، الامر مختلف . فانهن يمتلكن  
دائما صوتا يشبه الوجه . وأحيانا ما اتبين فيه جمالهن .

ربما كانت الميزة الوحيدة للعمى هي الاحتفاظ بالوجوه الصديقة .  
ان النساء اللاتي عرفتهن من قبل ، واللاتي التقى بهن حاليا ، لم  
تتطرق لهن الشخوذة .

سؤال — هل من شيء آخر تريد أن تضيفه ؟

بورج — نعم .. قولا ان بورج انسان مؤمن بالمذهب الفردي . انسه  
يكره الفاشية ، والشيوعية ، وعنف الحمقى .. قولا ان بورج كان  
يجب ان يكون مواطنا سويسريا .. لانه في سويسرا لا يعرف اسم  
الرئيس واخيرا قولا ان فرجيل رائع ...



مفهوم  
التمرد  
في الفن

ARCHIVE  
عن <http://Archivebeta.lakhril.com>

## البيركامو

من هو الانسان المتورد ؟ انه الانسان الذي يقول : لا . لكنه اذا كان  
يرفض ، فانه لا ينسحب من الصراع ، واذن فانه ايضا الانسان الذي يقول :  
نعم ، منذ حركته الاولى بعد الرفض . لكن كامبي يتساءل : ما معنى « لا »  
هذه ؟ ويجيب بانها تعني ، على سبيل المثال : « ان الاشياء قد استمرت  
طويلا على هذا النحو .. » او « حتى الان نعم ، اما بعد ذلك فلا .. »  
وهكذا فاتها تعني ان هناك « حدا » ينبغي تحطيمه وتجاوزه .. وتكمن فكرة

الحد في شعور المتمرّد بأن الآخرين يحاولون أن يفرضوا عليه اطاراً خاصاً  
فينهض بكل قوته لتحطيمه وتجاوزّه .. حتى يصطدم من جديد باطار  
انسان متمرّد آخر ، له كل الحق في أن يصنع مثل ما صنع . ان حركة التمرّد  
تقوم في الوقت نفسه على الرغض القاطع لتدخل الآخرين في شؤون  
الانسان ، وعلى يقين غامض بامتلاك حق عادل ينبغي الدفاع عنه ،  
وانتزاعه .

ويكشف لنا الموقف الحالي لانسان اليوم أن التمرّد ما هو الا احد  
الابعاد الاساسية في حياته . انه هو الذي يطبع ، وسوف يطبع ، التاريخ  
المعاصر للانسانية . ولا شك في أن التمرّد يقوم في حياة الانسان اليومية  
بنفس الدور الذي يقوم به الكوجينو ( أنا افكر .. واذاً فانا موجود ) في  
الحياة العقلية . وهكذا فانه يعبر عن البداهة الاولى لشعور هذا الانسان  
بذاته . ويضيف كامبي بانه الدعامة التي يقوم عليها وجود الجماعة .. واذاً  
فمن السهل أن نضع القانون التالي ( أنا اتمرّد .. واذاً فنحن موجودون ) .

الفن ايضا عبارة عن حركة تثير وترغض في آن واحد . وكما يقول  
فيتشيه فانه « ما من فنان يقبل الواقع » وهذا حق . لكن اي فنان لا يمكنه  
ايضا ان يهرب من الواقع . ويمثل الإبداع في ضرورة إيجاد ضرب من  
الوحدة ورفض العالم . والفنان يرفض العالم بسبب ما يفتقر اليه ، وحياتنا  
باسم ما هو عليه في الواقع . واذاً كان التاريخ الانساني هو المكان الذي  
يمكن ان نتتبع فيه الخط البياني للتمرّد عبر العصور . فان الفن هو المرآة  
الصافية التي يمكن ان نتأمل فيها التمرّد في انقى حالاته .

ويلاحظ كامبي بحق أن كل المصلحين الثوريين كانوا اعداء للفن .  
اما افلاطون فقد كان معتدلاً حين لم يتهم الا وظيفة اللغة الكاذبة ، كما انه  
لم ينف من جمهوريته الا الشعراء . وفيما عدا ذلك ، فانه يضع الجمال فوق  
العالم . لكن الحركة الثورية في العالم المعاصر تتزامن مع قضية الفن التي  
لم تزل قائمة . ويبدو ان الاصلاح بصطفي الاخلاق وينفي الجمال . فجان  
جاك روسو يدين في الفن عملية الانعقاد التي اضافها المجتمع الى الطبيعة .  
ويهاجم القديس جيسست كل المظاهر الاستعراضية . ويريد ان يتشخص  
العقل في ذات فضلي . وليست جميلة . ولا بد من الاشارة الى ان الثورة  
الفرنسية لم تنجب اي فنان . وانما فقط صحفياً كبيراً هو ديزمولان ، وكاتباً  
سرياً هو ساد . أما الشاعر الوحيد فقد اعدمته بالمقصلة . واشهر كاتب

حينئذ نفى نفسه في لندن . بعد ذلك بوقت طويل . سوف يفرض اتباع **سان سيمون** منا اشتراكيا مفيدا وهكذا فان شعار « الفن من أجل التقدم » قد راح يضم الكثيرين خلال القرن التاسع عشر بأكمله . وان كان اشتهر من تناوله **فيكتور هيجو** ، لكنه لم يجعل منه حقيقة مقنعة . أما **غاليلز** فقد كان الوحيد الذي قدم للفن لهجة اللعنة التي اعطت له هويته الخاصة .

هذه اللهجة هي نفسها لهجة العدميين nihilistes الروس . فيطالب **بيزاريف** بسقوط القيم الجمالية لحساب القيم العملية : « انني اود ان اكون اسكافيا روسيا افضل من ان اكون رافائيل الروسي ! ان زوجا من الاحذية الطويلة ذات العنق أكثر فائدة من شكسبير ! » ، ويؤكد **نيكراسوف** ، الشاعر الكبير المسكين ، انه يفضل قطعه من الجبن على كل اعمال **بوشكين** . واخيرا ، فنحن نعلم تحريم الفن الذي اعلنه **تولستوي** . لقد انتهت تماثيل **فينوس المرمية** ، والتي استحضرها **بيير الكبير** الى حديقته الصيفية في **سان بطرسبورج** ، بان لم تلق لها الثورة الروسية اى اهتمام .

وليست **الايديولوجية الألمانية** باقل قسوة تجاه الفن في اتهاماتها . فتبعنا للشراح الثوريين لمذهب **الفواهر** phénoménologie ، لن يكون هناك فن في المدينة الموعود بها . لان الجمال سيكون معاشا ، وليس معروضا في صور ثنية ايا كانت . ولان الواقع الذي سوف يكون عقليا بكامله سيطنىء بنفسه كل ألوان الظلم الانساني . لن يكون للفن اى وقت ، وانما سيتحدد ، على العكس ، بعصره الذي يوجد فيه ، ويعبر — كما يقول **ماركس** — عن القيم الممتازة للطبقة المسيطرة . واذن فلن يكون هناك الا فن ثوري ، اى الذي هو بالتحديد في خدمة الثورة . وفيما عدا ذلك ، فان الفن الذي يعمل خارج اطار التاريخ يعتبر مضادا للجهد العقلي الذي هو قادر على تحويل التاريخ الى جمال مطلق . ان الاسكافي الروسي ، منذ اللحظة التي يعي فيها دوره الثوري يصبح هو المبدع الحقيقي للجمال الدائم . أما **رفائيل** فلم يبدع الا جمالا عارضا ، زائلا ، وسوف يصبح غير مفهوم من الانسان الجديد .

وفي الحقيقة يتساءل **ماركس** : لماذا يستمر جمال الفن الاغريقي مؤثرا فينا حتى الان ؟ وهو يجيب بان هذا الجمال يعبر عن الطفولة الساذجة لعالم اصبحنا فيه رجالا مكتملين . وفي وسط صراعنا كرجال ، نشعر بالحنين الى تلك الطفولة المفقودة !

الذي ندركها ، نحرر من نفوسنا ، ونادرا ما يكون انتان ، دون أن يكون هناك لحن .

ان موسيقى الطبيعة تكون سيمفونيات مكتبة ، تتشكل فيها الاصوات تبعا للحن نادر الاداء ، يستخلص من الفوضى الموجودة في الاشياء وحدة مرضية للروح والقلب معا .

ويرى كامي أن **النحت** هو أكثر الفنون طموحا . لانه يجهد بكل طاقته ان يحدد في ابعاد ثلاثة وجه الانسان الهارب ، وان يرد فوضى حركاته الى وحدة ثابتة وناطقة في نفس الوقت . ومع ان النحت لا يرفض المحاكاة ، التي هي ضرورية له ، فانه لا يبحث في البداية عنها . لقد كان ما يبحث عنه ، في تلك المعصور العظيمة التي انتجت الروائع ، هو الحركة ، السحنة ، النظرة المفرغة ، التي تلخص كل حركات العالم ونظراته . واذن فليست المحاكاة هدفه ، وانما هدفه ان يشكل أسلوبا ، وان يشخص في تعبير ذي دلالة خوف الجسد المعارض ، او تحول المواقف الانسانية اللانهائي .. وهكذا يمكن للعاشق المحروم في حبه ان يدور حول جسد المرأة — التمثال ، او وجهها ، ويتأمل فيه خلودا منزها عن كل تشويه !

وينحصر مبدأ الرسم كذلك في الاختيار . فقد كتب **دي لاكروا** ان « العبقريه ليست الا مواهبه التعميم والاختيار » . الرسام يفصل موضوعه . وهذه اول مرحلة من مراحل وحدته . المناظر تتسرب ، تختفي من الذاكرة او يحطم بعضها بعضها . لهذا السبب فان الرسام الذي يصور الطبيعة الصامتة يفصل في المكان والزمان ما يدور عادة مع النور ، تاركا مناطق أخرى غارقة في الظلال . انه يستبعد بقدر ما يختار . وهكذا فانه بمعجزة الفن وحدها — كما يقول **بيرو ديللا فرانسيسكا** — تتبكن هذه الموضوعات المختارة من ان تظل دائما على قيد الحياة . واكثر من ذلك انها تستحوذ على اعجابنا .

يقول **باسكال** : « شيء غريب .. ان الرسم يعجبنا بمحاكاته اشياء لا تعجبنا والواقع كما يقول كامي ان هذه الاشياء التي لا تعجبنا هي الاشياء التي لا نراها . لانها بالاحرى مدفونة في مستقبل دائم : من منا ينظر الى يد الجلال في اللحظة التي يجلد فيها ، او اشجار الزيتون على طريق صلب المسيح ؟ ومع ذلك ، فانها متجسدة وحية ، تثير الاحساس وتحرك الشعور

في تلك اللوحات الرائعة التي ترقد في صالات المتاحف الباردة !

ان أسلوب الرسام يكمن في هذا الربط الاصيل بين الطبيعة والتاريخ . وفي هذا الحضور المفروض دائما على ما يحدث في العالم . وهكذا يحقق الفن ، دون جهد ظاهر ، الانسجام بين ما هو جزئي وعام .. وذلك هو ما حلم به **هيجل** . ولهذا السبب يمكن تفسير نزعة تلك العصور المجنونة بالوحدة — مثل عصرنا الحاضر — الى العودة للفنون البدائية . حيث الاهتمام بالاسلوب اكثر كثافة ، والوحدة اشد اثارا .

ان شدة الاهتمام بالاسلوب لا يكاد يوجد الا في بداية العصور الفنية وفي نهايتها . وهي تفسر قوة الرفض والتغيير التي دفعت الرسم الحديث في حماسة فوضوية نحو الوجود والوحدة .

في شكوى رائعة صرح بها فان جوخ ، وتعتبر في الوقت نفسه صرخة كبرياء ويأس لكل الفنانين ، يقول : « استطيع في الحياة وفي الرسم ايضا ان استغني عن الاله الطيب . لكنني — انا الضعيف — لا استطيع قط ان استغني عن شيء بعد اقوى مني بكثير ، ويعتبر ايضا حياتي .. انه قدرة الابداع » .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لكن تمرد الفنان ضد الواقع . والذي اصبحت حينئذ مشكوكا في انه يقف وراء الثورة الشمولية ، يحتوي على نفس التأكيد مثل التمرد العفوي الصادر من انسان مضطهد . والواقع ان الروح الثورية الناشئة عن رفض كامل ، تحس لاشعوريا بأنه يوجد ايضا في الفن ، علاوة على الرفض ، نوع من الرضا . كذلك فان اي لون من ألوان الفن لا يمكنه ، ان يعيش على الرفض الكامل . ان كل فكرة واولها فكرة عدم الدلالة ، تعني انه لا يوجد من بدون معنى .

ويمكن للانسان ان يجد لنفسه الحق في ادانة الظلم الكامل للعالم ، وان يطالب بعدالة كاملة . يعتبر هو وحده الذي يطبقها . لكنه لا يمكنه ان يعلن القبح الكامل للعالم . ولكي يخلق الانسان الجمال ، ينبغي عليه في نفس الوقت ان يرفض الواقع . وان يبعد عدة عناصر منه . ان الفن يجحد الواقع لكنه لا يحيد عنه . وقد امكن لـ « نيتشه » ان يرفض اية سلطة عليا ، الهية او اخلاقية . قائلا بان مثل هذه السلطة هي التي تدفع الانسان الى

بداهنة هذا العالم ، وتلك الحياة . لكن ربما توجد سلطة حية ، يمكنها عن طريق وعودها بالجمال ، أن تجعلنا نحب عالما آخر غير هذا العالم الفاني والمحدود .

وهكذا يقودنا الفن الى اصل التمرد . معطيا للقيم المجردة التي نبحث عنها شكلا واسلوبا .

# الحركة المسرحية المعاصرة في انجلترا

ARCHIVE

في لندن ، وعلى مقربة من واترلو بريدج ، وفوق الشاطئ الجنوبي لنهر التايمز ، يرتفع مبنى المسرح القومي الانكليزي : National Theatre عبارة عن كتلة هائلة من الخرسانة الرمادية اللون ، والذي يابل المهندس الذي صممه ان يزخرف واجهته بعد عدة سنوات .

هناك ثلاث صالات للعرض . اكبرها تسمى اوليفير Olivier وتسع ١٢٠٠ مقعد . والمتوسطة باسم ليتلتون Lyttelton وتسع ٩٠٠ مقعد ، امما الصغرى كوتليزو Cottlesoe فهي مخصصة لمسرح التجارب الجديدة .

يجري التعاقد مع كبار ممثلي المسرح تبعا للبرنامج المزمع تقديمه خلال موسم كامل . وكل نجم كبير محاط بثلاثين ممثلا وممثلة يتم التعاقد معهم لمدة ثلاث سنوات فقط . ومن الواضح ان هذا النظام المرن يتيح باستمرار فرصة تغيير الوجوه ، واكتشاف المواهب الجديدة .



تقدم العروض المسرحية بالتناوب ، وعن طريق نظام انتخابي يبدأ من شكسبير ومارلو حتى أحدث الكتاب المعاصرين واكثرهم شبابا ، مارا بالاعمال الكلاسيكية والاجنبية التي كتبت في القرن العشرين .

يمكن الحصول على مقاعد زهيدة الاجر . لكن لا توجد اشتراكات . ويحتوي المسرح على ثمانية بارات ، واربعة بوفيهات ، ومطعم يعمل بصورة مستمرة .. كل هذا يجعل من المسرح القومي الانكليزي نموذجا فريدا من نوعه .

تبلغ المساعدة المالية التي يحصل عليها المسرح ، والتي تقررها له « لجنة الفنون » مليونين وسبعمائة جنيه استرليني ( وهذا يعادل نصف المساعدة التي يحصل عليها المسرح القومي الفرنسي : الكوميدي فرانسيز Comédie - Française ) ويكاد رقم هذا المبلغ يساوي عدد مشاهدي المسرح منذ افتتاحه في اكتوبر ١٩٧٦ ، حتى الان .

وعلى الرغم من هذا النجاح الساحق ، فان ضروب النقد لا تتوقف حتى لقد اضطر مدير المسرح سير بيتر هال لان يدافع عن نفسه في جريدة الاوبزيرفر ضد النقادات الموجهة الى المسرح من كل جانب . فاحيانا يلام على انه لم يقدم اعمالا كلاسيكية بصورة كافية ، واحيانا اخرى بأنه قدم منها اكثر مما ينبغي . ويشكو « المخبثون » من اعادة عرض مسرحية جرانفيل باركرز المكتوبة عام ١٩١٠ بحجة انها تهين مشاعرهم ، كما تعترض الجمعيات النسائية على تقديم مسرحية « بوسي نوتردام » المقتبسة من فيكتور هيجو .

كذلك يتهم سر بيتر هال بأنه ديكتاتور . والمسرح القومي نفسه بأنه يلتهم الاعانات المالية المخصصة للمسارح الاخرى .

والحقيقة ، هو انه منذ مائة عام . يجري اقامة مهرجان لشكسبير في بلدته الام سترينفورد ، يستمر ثمانية شهور في العام ! ان الانجليز ابطال عمليات التأميم بعد الحرب : لا يعتقدون بأن المسرح يجب ان يعامل مثل الطب والسكة الحديد . انهم بالاحرى غيرون من تلك الفخامة التي يتمتع بها مسرحهم القومي ، والتي تتعارض تماما مع صالات العرض المهدمة في وسط مدينة لندن ، والمطلية عموما باللونين الاسود والذهبي ، ذات المقاعد الساقطة ، التي يرتعش فيها المتفرج من البرد !

لكن لا شيء من ذلك كله ينفر الجمهور . في لندن . المسرح اكثر حيوية ونشاطا منه في اي مكان اخر . انه يأتي في المقدمة قبل السينما والتلفزيون . هل يمكن الاستشهاد بمكان اخر تعرض فيه — باستمرار — كل يوم سبت مسرحية « هنري الرابع » لشكسبير من الساعة العاشرة صباحا حتى العاشرة مساء . . ؟

ما هي اسباب هذا النجاح ؟ ولماذا يظل الحفاظ على تقدير كبار ممثلي المسرح أمرا محترما من الجميع ؟ ( في حين انه في بلد كفرنسا ، لا يحظى زملاؤهم بنفس التقدير ، بل انهم في اكثر الحالات منسيون ، وربما مهملون ! )

هل لان الانجليز يذهبون للعمل في وقت مبكر جدا من الصباح ، ولان ستارة المسرح ترتفع عندهم في السابعة والنصف مساء ؟ هل لان كتاب المسرح لديهم اكثر عددا مما هو موجود لدى غيرهم ؟

ان كل هذا بالتأكيد له دوره في نجاح المسرح الانجليزي . فالواقع ان عدد مؤلفي المسرح الانجليز اكثر من اي بلد اخر . منذ جون اوزبورن وشباب الخمسينات الغاضب ، فقد نكث كتاب المسرح بصورة مذهشة ، كما لمع منهم كتاب كبار من امثال بيفر ، ويكسر ، وبوند ، وستوبارد . وفي اكثر الاحيان ، يرجع اصل هؤلاء الكتاب الى الريف وينتمون غالبا الى الطبقات الشعبية الفقيرة جدا .

لقد تعلموا مهنة الكتابة المسرحية وسط الجماهير . واذا كانوا يستلهمون من سبقهم من الكتاب الارستقراطيين احيانا ، فان ذلك يتم بروح عصامية جديدة تماما . وسواء كانوا اعداء او غريباء على المؤسسة الانجليزية القائمة بالفعل ، فانهم يرون في انحطاط انجلترا الحالي — وهذا بالتأكيد امر نسبي ! — ونهاية الامبراطورية البريطانية ، كثيرا من موضوعات التسلية ، والتأمل ، وكذلك المرارة !

ذات يوم ، قال البربر فيني ، احد كبار ممثلي المسرح الانجليزي المعاصرين ، « ان ما يحدث لدينا . . اكثر اثاره بحيث لا يدع لنا الفرصا للاهتمام بالآخرين » وهذا حق . فالمسرح الانجليزي يكون بنفسه جزير مستقلة . والواقع ان هذه نزعة قديمة ترجع الى عهد شكسبير نفسه :

الذي تكفي مآسيه التاريخية في تكوين ضمير وطني لامة بكاملها . لذلك فانه حتى الان ، ما زال شكسبير يمثل بدون انقطاع ، وفي كل مكان باتجلترا .

وهكذا يضطر جمهور العامة ان يتعود على لغة معقدة ، ومحددة للغاية ، وقد لا يفهمها احيانا . ولكنها مع ذلك مليئة بالمشاعر الانسانية العميقة . ويحدث نفس الشيء بالنسبة لمسرحيات القرنين : السابع عشر والثامن عشر بما تحتوي عليه من عادات وتقاليد اصبحت موضع سخريه وتسليه من الانجليز المعاصرين ، ولكنها اصبحت بالتدريج تكون جزءا هاما من الفولكلور اليومي الذي يضاف اليه فولكلور **الاخلاق الجديدة**، والذي يكنى وحده لان يقدم كما هو على خشبة المسرح لكي يثير الاهتمام والاعجاب .

في مسرحية **ستوبارد المضحكة جدا** : **الخط القذر** Dirty linen يدور الموضوع حول الشخصيات البرلمانية التي تتبادل مواقع الدفاع والمعارضة ، والتي يخرج المؤلف من جيوبها : الملابس الداخلية للسكرتيرات!

وفي مسرحية لبيرت نيكولاس يجري تصوير أحد كبار الضباط — كاريكاتيريا — وهو مولع بارتداء ملابس النساء!

وفي مسرحية للكاتب الحديد دافيد هير بعنوان « **كثير للغاية ..** » يتم وصف سقوط الامبراطورية البريطانية من خلال الدبلوماسيين والمراة الساخطة .

يضاف الى هذا .. تصوير شخصيات متميزة من الحياة اليومية التي لا ننقطع في تصرفاتها واقوالها عن ان تقدم اقوى الملاهي تأثيرا ..

وتصحب هذا الانتقال المباشر من الحياة اليومية الجارية الى خشبة المسرح حركة بحث قوية في لغة كتاب المسرح . لقد اصبحت معروفا مثلا ان كاتبنا مثل بينتر يستمد لغته من التقارير السرية البريطانية ، وكاتبنا مثل توم ستوبارد يستخدم المجازات، واللعب بالكلمات، وأعمال اللصق حتى الدوار . وتعتبر مسرحيته الاخيرة « **لكل انسان ما يستحقه** » التي تدور عن المستشفيات — السجون في دول الكتلة الشرقية ، حوارا بين الممثلين والات الاوركسترا .

هناك أيضا ، وبصورة أقل حدة ، تلك الاغاني التي تصاحب الملاهي الهجائية ، والتي تجد مجالا ملائما لها في البيئة ، وخطوات الرقص ، وملابس الموسيقى العتيقة . ويأتي كذلك الحنين الى كل ما هو قديم أو مرتبط بالماضي مختلطا بمزاج مرح أو حتى عنيف .. كل هذه العناصر تكون من الناحية الداخلية - جزءا أساسيا من المسرح الانجليزي المعاصر .

هناك سبب آخر في شعبية المسرح بلندن ، هو تلك المهارة الفائقة التي يتمتع بها الممثلون الذين يتحولون بسرعة مذهلة من تمثيل مآسي شكسبير الى تمثيل أحدث المسرحيات الكوميديّة وأكثرها اضحاكا ..

واخيرا .. هناك عبادة الممثلين الكبار . فالجميع لا يمل أبدا من مشاهدة **البرفيني** في دور ماكبث ، أو **الان هيوارد** في دور **هنري الرابع** . والواقع أن المسرح ما زال في انجلترا هو الذي يعطي الممثل الشهرة ، وليس السينما .

يقول **جي ديهور** ، الذي تدين له هذه الملاحظات القيمة مخاطباً الفرنسيين « لا تذهبوا الى لندن لشراء الكاشمير .. فانه ياهظ الثمن . لكن اذهبوا الى المسرح . اننا نتمنى أن يصبح في باريس - كما في لندن - مواسم للمسرح . ان الممثلين الانجليز عندما قدموا الى فرنسا لأول مرة في عام ١٨٢١ ، لم يقابلهم الجمهور بأذى فزعزاع . بل انه صفر في وجوههم ! لكنهم بعد ذلك بست سنوات فقط ، أي في عام ١٨٢٧ ، استطاعوا أن يستوعبوا ، وينشروا **الحركة الرومانتيكية** في كل مكان . واليوم .. اعتقد أن لديهم الكثير ، بل المزيد ، الذي ينبغي علينا أن نتعلمه منهم » .



# الفأر والمصيصة

قصة: احمد عودة

لهذا الحد كبا رأى في طرافة  
الحكاية ميزة تغذى فيه الشعرة  
الفاصلة بين الغرور والثقة بالنفس  
« ولم لا تعجب وانت شاعر مشهود  
لك بطول الباع والزراع .. ولكن هل  
تراها اعجبت بالديوان ام بصورتك  
عليه .. لقد فعلت خيرا حين وقفت  
امام المرأة قبل ان تخرج فصفت  
شعرك ورببت هندامك .. ستجديك  
حتما افضل من الصورة بكثير » قال  
بهرح ليمسح ما على وجه الشاب من  
حرج وارتابك .

— لم اصادف قبلا من هو نسي  
مثل نبلك .

— هي امانة اوصلتها بامانة .

ارتسم في عينيه سؤال كبير حول  
الدافع لكلام الشاب . لم يستطع  
هضم ان فتاة اعجبت به قبل ان تراه  
.. هل في نية هذا الشاب ان يسخر  
منك ؟

في حياته التي امتدت ثلاثين عاما  
او يزيد ، مؤشر قلبه دائم الحركة  
المضطربة ، يجعله في خوف متصل  
من ان اصحاب النوايا السيئة  
يتربصون به . « هذا الشاب معذور ،  
فهو لم يجرب بعد منك طوفان  
الغضب » .

اقسم الشاب ان ما قاله صحيح  
وان الفتاة بانتظاره الان .  
عز عليه ان يكون سييء الظن

— اكرر انك نبيل .

تولت ملايحه رسم لهفة ما لبث  
ان ندم عليها حين كشفها الشاب  
بعين على ما يبدو خيرة بالنفوس .  
— هي في الداخل تنتظر هذه  
اللحظة الفريدة .

عادت اليه مخاوفه من ان يكون  
قد استخرج الى لعبة سخيفة تقص  
اجنحة اماله قبل ان يطير .  
« لو تترث حتى تختبر هذا  
الشاب » .

هذه المرة الثانية يراه فيها . المرة  
الاولى كانت حين جاء بحمل نسحا من  
ديوانه الاول كي يعرضه على مكتبة  
الجامعة . لقد استقبله يومها بغاية  
اللطف وكذا الفتيات افترسنه بلا  
هوادة ، وقد خبذ يومها الافتراس .  
وجد لها فرصة للقفز على سلم الشهرة  
بمهارة القط اللبق . لم يكن بعد قد  
تعود ان يهتم بظهوره بيد ان وسامته  
الفطرية سددت عنه فاتورة النقص  
في المظهر . تحلقن من حوله ، وحين  
عرفن انه شاعر وان قصائد ديوانه  
كلها مستوحاة من عيون امرأة واحدة  
قد تبخرت من حياته للابد ، حاصرته  
عيونهن وكل منهن تطمع ان تكون في  
حياته التالية .

تفحص وجه الشاب للمرة المئة  
يقرأ عنه منابت الظنون . وجد  
البراءة تغلفه . احنى راسه موافقا  
وسار من ورائه يطفح بالسرور .  
« يا للفتاة الحاملة .. هي راغبة  
بقصيدة واحدة تقولها فيها .. فلتبشر  
بديوان كامل ان كان لديها ما تعطي

وما يستحق الذكر .. المرأة التي  
الهمتك عيناها قصائد لاهية لم  
تنل منها سوى النظرات .. حين  
طالبته ان تفتح بوابة صدرها لتدخل  
اليه بكل حقائبك للمبت عينيها  
ومضت .. لن يخيب ظننا بك .. لم  
توطن النفس لمثل هذه المفاجآت ولكن  
المرأة قالت لك كعيون الطالبات انك  
جد وسيم .. شعر اسود مطعم  
ببياض قالت عنه تلك المرأة التي  
الهمتك عيناها قصائد فذة انه  
اسلاك فضة .. قامتك مديدة كالرمح  
اما عينك ففيهما الحل والربط .. لن  
تلبث هذه الفتاة ان تراك فتعطيك  
مفاتيح قلبها .. يا للفتاة الحاملة » .  
ينوقف الشاب امام باب مغلق ،  
يطرقه بأدب جم . يفتحه ويشير  
عليه ان يدخل قبلا منه . اعاد  
جبالها الخارق اليه مخاوفه من انه  
استندرج الى لعبة سخيفة او كمين .  
انحنى الشاب قائلا :

— الشاعر .

رفعت اليه عيني شهلوتين ، رشقا  
عليه رذاذا باردا في يوم حار .  
تركت مكانها خلف المكتب . تقدمت  
منه باسطة يديها . غاصت يده في  
مخمل ناعم . اشارت الى كنبه  
طويلة ، جلس وجلس بجانبه .  
انحنى الشاب وخرج . التفتت اليه  
قائلة بصوت ناعم جباله غناء كنار  
سمعه مرة في حديقة خاصة .

— تعالي ها هنا شوك وورد .  
اشارت بيدها ان يقترب ، تبخر  
من نفسه الحذر . « هذه مفاجأة

أخرى .. تحفظ مقاطع من شعرك  
.. لن يجد الشعر موطننا أشهى  
من هاتين الشفتين ولا صوتا أرخم  
من هذا الصوت » .

قالت وهي تضع ساقا على ساق  
غير عابئة بما انكشف لعينيه من  
نخذيها الملفوفتين .

— قرأت ديوانك فملأتني البهجة  
فاشنتك لرؤيتك .

أرتسمت في عينيه دهشة مقصودة  
فقالت :

— صدقني .

فرض عليه صوتها التصديق  
فرضا . آمن النظر الى عينيه،  
سلم انه سينقاد خلفها لو هي شاعت  
الى الجحيم .. « عيناها بحيرتان  
يسبح فيهما البجع » .

قالت مترنمة :

— عينك من جمر وخمر .

« تمص اشعارك حتى الثمالة .. »

ثغرها شهد مصفى .. ليست امرأة  
ككل النساء ، انها تسلبك الوعي » .  
يسيل على جبينه عرق بارد لأول مرة  
يشعر انه منقاد بيد سحرية وانسه  
لا يمثل دورا طليعيا كما تعود .

« هذا الجمال وهذه الانوثة  
لا يمكن للمرء ان يصادف عفا كتحية  
الصباح .. تلك المرأة التي قلت  
في عينيه قصائد حاسمة تبدو رغو  
خمر رديئة اما هذه فمن لحاظها  
تعصر الخمر » .

قال واحساسه بالتفوق مطلق :

— اكتشفت انني لم انظر الى  
عينيهما كما يجب .

ضربته على يده التي يوضح دائما  
بها قصده . قالت معاتبة :

— وتوكل فيها : عينك عصورتان  
وانا ظل الشجر .

ابجه عتابها وتهافتها عليه . لم  
يدر ماذا عساه يقول . يرى الكلام  
مسحا في محرابها الجميل . يشعر  
انه بات لوحة بيضاء وعيناها  
ترسمان عليه خطوطا متوازية .

مدت وجهها نحوه قائلة بلهجة  
من يعرف قبل غيره انه جميل .

— انظر الى عيني جيدا كيلا

تخطيء الحساب .

غمغم باتبهار :

— انت يا سيدتي كثر .. كثر  
حقيقي ..

اشاحت بوجهها تقززا .

— ما هذا بشعر ..

سقط في قلبه خوف ماحق من ان

تنتهي هذه الرحلة الجميلة بعطب

مفاجيء قبل ان يبلغ المحطة الاخيرة

قطار الحب . يود ان يعتذر . يهرب

منه الكلام .

التفتت اليه وابتهامتها فرائدة

تمازح نورا .

— ديوان باكله استوحينه من

عينين مطفأتين فحري بك ان تستلهم

دواوين من عيني .

واكملت وهي تتراجع بظهرها الى

الوراء ، فيدا له صدرها اكثر

بروزا .

— ام ترى هذا كثيرا علي ؟

قال باتدفاع :

— بدم قلبي انظلم وبدقائه ازفك .



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تلوى قلبه واجتاح وجهه اصفرار  
مريع . اكملت :  
— لا احب أن تكون هي باعثة لهذا  
الجمال .

تطلق عليه من عينيها الرصاص .  
لم يحسب حساب أن تعتقد له في كل  
شبر محكمة يخرج منها متنوع الريش .  
غضبها يجسد فشلا يراه دائماً  
بالمرصاد له . قال وهو يرى أن خير  
مخلص له من هذه الورطة البكاء .  
— بل انت مصدر الاشعاع لكل  
شيء جليل .  
مطلت شفيتها قاتلة :

استحم وجهها بالصفاء . تبذدت  
غمامة ثقيلة كانت تغلف قدرته  
الفذة على ادارة الحديث لصالحه .  
مط شفيتها وقال :

— تلك المرأة لا تمثل أكثر من دمية  
عالقة برموش عينيك .  
هزت رأسها استياء . تطوحت  
خصلات شعرها الفاحم . أصابه  
دوار . قالت مؤنبه :  
— من السخف وانت الشاعر الا  
تعرف أن أجمل العيون هي تلك التي  
تغسلها الدموع .



— مبالغة مقوطة .

ترنح قلبه بضربة مفاجئة . يتوق  
أكثر للبكاء . تستدير نحوه بلهفة  
وضراعة :

— قل في قصيدة .. قصيدة  
واحدة لا أكثر .

يقلب يديه حيرة . يصيب لسانه  
القدر :

— انني .. ولكن ...

وجهاً يحتقن بغضب ماحق وصوتها  
يقطر سخرية :

— ولكنت لا تستطيع أن تقول  
في كما قلت فيها : الفجر من عينيك  
اعلان بشار .

« تلك المرأة التي الهبتك عينها  
قصائد كاوية لم تزل منها غير نظرات  
مشبعة بالحيرة والخذلان .. وها هي  
ذي تضع جسدها الجهنمي بين يديك  
فلماذا بنيت الشوك في حلقك  
والصبار » .

رأها تنهض وممن ثم تعود الى  
مكانها خلف المكتب . تخرج الديوان .  
تهزه محنقة :

— ديوان بأكمله عن امرأة خرقاء  
وتعجز عن نظم قصيدة واحدة .

للم شتات نفسه . طوح بيديه  
وراسه راسها عجزه الساق .  
قالت ساخرة :

— ما اسمعه من عامة الناس في  
الشارع يملأ أضخم الكتب .

ابتسم باستخذاء وقال بنبرة تهزها  
ريح مدمرة :

— جمالك يستحق أن تقام له  
التمائيل في الشوارع والساحات .

— هراء . كلامك هراء . تدعي  
الشعر وتعجز أن تقول كما قلت  
فيها : تائه أنا وعيناك في صدري  
منارة .

ثم وهي تهز الديوان كأنه غار  
ميت :

— ماذا تساوي ضحالتها أمام  
احتياط جمالي الحقيقي ؟!

يتطامن رأسه بين فخذيه . شعر  
بها تقترب منه . رفع رأسه ببطء .  
قالت برفق ووجهها يصطلي بنار  
هادئة :

— ما أريده قصيدة .. قصيدة  
واحدة تلهب مشاعر ذلك المغرور  
الذي أحب .

خرجت عيناه تتلصصان على  
أذنيه . رأى وجهها منبتاً للمواصف  
وعينها جمرتين . رفعت عيناه دهشة  
وذهولا . يتحقق أنه استدرج الى لعبة  
سخيفة . يحس أنه في هذه اللحظة

أحوج ما يكون للبكاء . « صرح  
أحلامك يداس بنعل عتيق .. توهمته  
قطار حب لم يكن سوى سكة قديسة  
يدوسها قطار غريك الى محطة  
حب » .

يجمع أشلاء ذاته المبعثرة . ينهض  
.. يجر ساقيه الى الباب . يخرج  
محني الظهر . يحرص ألا يراه أحد .  
ظل يطلق الزفرات حتى اذا انتهت  
الى البيت لم يطق أن ينظر الى نفسه  
في المرأة نهشهما .



# المهرجان الوطني العشرون للفنون الشعبية

مراكز

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

☐ تجسيد لأصالة  
التراث المغربي العريق .

☐ عروض فولكلورية تمثل الاتساع  
التاريخي والجغرافي للمغرب .

عرض وتحليل :  
عبد الستار ناجي



لقد نما الفولكلور وترعرع في المغرب مع تطور كفاح الشعب المغربي، وانساب في شرايين حياته اليومية في حركة متواصلة من التجديد والإبداع، معبرا عن أصالته في مجموعات وأفرقة من الشعر والأهازيج والأغاني والموروثات التي نظمها شعراء شعبيون في صفاء ليل الصحراء .. وهذوء تسواطىء البحار ( الأطلسي والمتوسط ) وعممة الغابات وخرير الأنهار والجداول والشلالات .

— ان الفولكلور المغربي مختلف الأساليب والاداء ، كاختلاف تضاريسه ومناخه . فخور بقدرته على الاحتفاظ بالوحدة والتعامل مع المضمون وهو بالإضافة الى ذلك سجل ضخيم لانجازات الشعب المغربي على المستوى القومي والمحلي .. غني بالخيال الخصب والايحاء اللغوي المتسم بالعمق .

— والرقص المغربي من اهم سمات ودعائم الفولكلور ، فهناك رقصة ( القدة ) بمراكش التي تمتاز بأنها رقصة الصنائع والتجار الصغار ، تبدأ بأيقاعات بسيطة تقوى شيئا فشيئا لتصبح ملأى بالبهجة والنشاط ، وهناك رقصة « الاحواش » التي يؤديها الفتيان أو الفتيات والنساء وهن واقفات جنباً الى جنب حيث يضرب الرجال على « البندبر » ويتعالى غناؤهم لترد عليه اصوات النساء المرتديات ملابس زاهية موشاة بالحلي الفضية .

## ARCHIVE

●● مراكش والفرج

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— للمهرجانات والاحتفالات دور في تطور الفولكلور والحفاظ عليه ، كمهرجان مراكش الذي يقام كل عام بالقرب من اثار قصر البديع فيبعث فيها السحر .. والحياة .. الى درجة يخيل للمرء انه يعيش في العهود الماضية .

— اشرف على اخراج مهرجان هذا العام الفنان المبدع عبد الصمد دينيا وساعده الفنان عبد السلام الخياط ، وقد استطاع هذا الثنائي ان يحرك أكثر من خمسمائة راقص وراقصة بحرفية متقنة ، وبايقاع لم يسمح للمشاهد بالشروء ( رغم اختلاف جنسيات الحضور ) .. لقد كان ذلك التوفيق في الربط بين النغمة والرقصة والحركة والإضاءة من العلامات البارزة التي رفعت قيمة المهرجان .. واعطته النجاح .. فالحركة المسرحية التي ابتدعها المخرج دينيا تأتي تأكيداً على مسرحة الفولكلور ضمن اطر درامية تحمل الفرج والحزن والانتظار والرغبة والامل ..

— والمعروف ان مهرجان مراكش هذا يعرف الزائر بالكنوز المكنونة للتراث المغربي الاصيل وهو بمثابة دعوة لاكتشاف العهود الغابرة التي تحمل





<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الاسطورة والفرح . . لقد كان الناسق ناهبا بين سحر الاضاء الموزعة  
بحرفية على الجدران الموهلة في القدم وبين ذلك التلألؤ للراقصين والراقصات  
بملابسهم البراقة والمزركشة .

### ●● فرق ورقصات

— اشترك في مهرجان هذا العام ما يزيد عن الخمسمائة راقص ورقصة  
يمثلون الفرق الراقصة التالية :

« ايمن تانوت ، قلمة مكنه ، اولاد سيدي ، الرواس ، احمد اموسى ،  
عيط بوقماز ، كتارة ، اولماس ، تيدرت ، الدقة ، الكدرة ، تاسكيوسين ،  
الاخوان بو جمع ، تلوات ، حاصا ، القباب ، هواره ، عيط حديد ، القياطة ،  
تيسنت وجده ، تاويريت ، زاكورة ، احواش ، الحيدروس .

ولعل تلك الفرق الشعبية ، تحمل في رقصاتها الكثير من التميز عن بعضها ، فهذا ( الافريقي ) القادم من اقاصي الصحراء .. وذاك البربري القادم من أعالي جبال اطلس .. تباين جغرافي .. وفولكلوري وعن اسلوب كل فرقة في رقصها نقدم مجموعة الفرق التالية، التي حظيت باهتمام النقاد وتشجيعهم ، لما تحمله تلك الرقصات من تعابير وبساطة بعيدا عن زيف الحضارة .

### ● رقصة الاحواش

— هي رقصة وديان جبال الاطلس ، حيث تتكون حلقة من النساء المرتديات فساتين ملونة ، يجلسن القرفصاء هامدات لا يحركن ساكنا ، وفي الوسط يجلس عدد من الرجال قرب نار ذات لهب ويدهم البنادير . ثم ينبعث في ذلك الصمت المطبق صوت حاد ، يشبه الصرخة اكثر من الغناء ، وتقرع الطبول ، وترتفع حناجر الرجال بالغناء الذي يتضخم شيئا فشيئا ، وينطلق الى غنان السماء ، وترد عليهم نساؤهم ، اللواتي يتمايلن في رشاقة وروصانة ، الكتف على الكتف شمالا ويمينا يلبين الدياج والحلي والحلل ثم يسترسل الايقاع تدريجيا الى ان يصير صاخبا قويا قبل ان يخيم الصمت من جديد وتعود السكينة .

## ARCHIVE

### ● رقصة الهوارة

— راقصو هذه الرقصة من انزغان ، قرب مدينة اغادير .. وتتكون الفرقة من عدد من الرجال ومعهم امرأة ، يشرع الرجال في نادية رقصة مفعمة بالحياة ، ثم يخرج راقص ماهر او اثنان منهم ليرقصا بمفردهما وعندما يبلغ اللحن اشدّه تندفع المرأة الى الوسط ، انها زوبعة هائجة ، ترقص بقوة واندفاع تحتاج الى قوة بدنية مدربة مرنة .. وخلال السنوات العشرين الماضية من عمر المهرجان فان هذه الرقصة كانت تحظى بالنجاح ، ولا يختلف اثنان ( كما يقول المغاربة ) في ان تلك الرقصة تعتبر من اروع رقصات الفولكلور المغربي .. حيث انها تثير الحمية في نفوس المشاهدين على اختلاف مشاربهم .

### ● رقصة اولماس وخيفره

— وهذه الرقصة تجسد معاناة اهل المناطق العالية من جبال المتوسط ، بصقيعها وبردها ، والرقصة فائنة تؤديها فتيات مليحات الوجوه في ربيع

عمرهن واثوابهن لها طابع اهل المدن ، الوانها فاتحة ( بيضاء زرقاء ) .. في هذه الرقصة يكون الرجال والنساء حلقة واسعة ويترنحون على ايقاع البندبر ، يقومون بحركات بسيطة ، فيسيرون الى الامام والى الخلف بكل رشاقة وهدوء ، مع نغمات تحمل معاناة انسان تلك المناطق التي تعانق السماء في اجواء دائمة البرودة صيفا وشتاء .

### ● رقصة آيت حديدو

— مع ملاحظة ان كلمة ( آيت ) تعني العيط او الحي .. واهل حديدو يسكنون هضاب اسيف — ملول العليا ، وفي جبال الاطلس الكبير .. على ارتفاع ٢٥٠٠ قدم تقريبا ، لذلك لم يطرا اي تغيير يذكر على نظام حياتهم الابوي .. النساء يرتدين ( الحنادي ) وهو رداء ازرق له خطوط بيضاء يمكن للمتزوجات منهن والارامل ان يغطين رؤوسهن ( بتاليكوس ) وهو نوع من الطرايطير الصوفية التي تعطين دفئا دائما .

زينتهن هي عقود كبيرة من الكهرمان الاصفر وحلى ثقيلة الوزن من الفضة او انذهب .. كل ذلك يضمن عليهن جمالا اخاذا . اما الرجال فيلبسون برانس طويلة ، وعلى رؤوسهم عمام تمنحهم الوتر والمهابة ، وتمتاز رقصتهم بالرتابة والبلاء وتكاد تصل حد الجمود ، لولا بعض الحركات التي تبقى لغزا من الالغاز .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### ● رقصة الردايس

— موسيقاها قديمة بعض الشيء ، ومن السهل ان تتضمن نغمات من الشرق الاتصى ، وهي تسير سير الباليه او المتاهة .. ويتألف الجوق من رباب سوسي ، وهو كمان احادي الوتر ، يعزف عليه رئيس الفرقة ، ثم عدد من الكثيرات . وهي مندولينات صغيرة الحجم لها ثلاثة اوتار ومصنوعة من ذيل السلحفاة .. وتمتاز الرقصات بالايقاعات السلسلة والرشيقة .

### ● رقصة حاجة

— الموسيقى فيها تقوم على صوت المزمار المنفرد المصنوع من قصب فيه سبعة ثقوب تصاحبه التصفيقات التي تدوي في الوقت المناسب مع







ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

دقات الارجل على الارض . الرجال يرتصون بعنف وعنفوان . دقة الحركات وتوافقها تجعل المرء يعجب لذلك ايها اعجاب .

### ● رقصة الكدرة

— سيطول بنا الحديث لو حاولنا ان نشرح معنى تلك الرقصة الاتية من الجنوب المغربي ، التي تكتسي فيها الهياات والاباءات برمزية ضاربة في القدم ، ولا شك ان في ذلك شعائر دينية ضاع اصلها في غياهب الزمن، تنحني الراقصة على ركبتها . وعليها رداء اسود اللون ، اما الايقاع فيشبه خفقات القلب ، وهي تبرز من ذلك الليل البهيم . . وتحرك يديها لتعطينا تعبيراً معيناً . . وينثنى الرأس ، اما الوجه فيتحرك مثل رقاص الساعة والعينان مغمضتان ، وهكذا يتواصل الوزن الذي تنعشه «الكدرة» التي هي عبارة عن قدد من الطين مكسو بجلد ، اما اصابع الراقصة فتستبر



<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

في التكلم بلغة تكنفها الاسرار . ويصير غناء الحاضرين صرخات قصيرة . .  
وتتخلص الراقصة شيئاً فشيئاً من ازارها ، وتتعرى ، لتسقط اخيراً مغمياً  
عليها .

### ● رقصة الغياطة

— يرتص المحاربون ، وفي ايديهم بنادقهم ، على نفقات الطبول ، ومزامير  
القصب . . ترى . . هل يرتصون ليتشجعوا ويستعدوا للملاقاة العدو ؟ .  
ام انه العكس من ذلك ، يحتفلون بالنصر المبين ؟ ذلك انهم لا يغنون ، ولكنهم  
يطلقون صرخات حادة ومتتالية ، ويخف وزن البنادق التي في ايديهم ،  
الراقصون يتخيلون انهم على صهوات جيادهم ويصوبون بنادقهم نحو عدو  
خيالي ، ويعرضون اسلحتهم لانظار المعجبين ، ويحركونها كأنها لعب ،  
يضعونها على رؤوسهم . ويهزونها على سواعدهم ، وعلى نفقات الجوقة



الموسيقية ، يدور المقاتلون ، ثم يسندون البنادق الى الاكتاف ، ويوجهون  
نوهاتها نحو الارض ، ويفجرون البارود حالما تصدر الاوامر من القائد .  
وتتكرر هذه العملية عدة مرات ، وفي كل مرة يمزق صوت البنادق ورائحة  
البارود سكون المكان وهدوءه .

### ● اولاد سيدي احمد اموسى :

هؤلاء البهلوانيون ينتمون الى زاوية سيدي احمد اموسى المتنقلة ،  
وهو ولي تارزوالث ، تلك القرية الصغيرة الواقعة في جنوب الاطلس  
الصغير ، حيث يقدم هؤلاء الفتية العابهم البهلوانية التي توازي الالعاب  
الرشيقة التي يقدمها كبار نجوم رياضة « الجهباز » في العالم .

### ●● كلمة اخيرة ..

لقد احسست ( بحق ) ان ذلك البنيان السعدي الفسيح كان ينفذ  
عنه الغبار منذ الاف السنين ليشارك مع الراقصين والضيوف فرحتهم  
وغنائهم .. ولعله الفرح الحقيقي .. ولا ازال ابحت عن كلمة اكبر واعبق  
من الاستمتاع .. شعرت بها وانا اتابع عروض المهرجان .. الذي دوت  
له ارجاء قصر البديع وهي تردد صدى التصفيق والهتاف .. لتلك المجموعة  
التي تحمل البساطة وأصالة الانسان العربي في المغرب .

